كلمة التحريـر

الموضوع الرئيسي لهذا العدد هو العلاقة بين مفهومي «الحضارة» و «المدنية» . وقد يستخدم المفهومان أحياناً بمعنى واحد . ويقصد بمفهوم الحضارة عند كثير من المجتمعات ، مجموع الانجازات المادية والمعرفية والقيمية ، في حقبة تاريخية ما . ويشير كذلك الى حضور المعنى والمغزى في حياة الانسان ، ويؤكد إنسانيته .

أما مفهوم «المدنية» فيلخص في المقام الأول ، الانجازات المادية ، ويرتبط في العصر الحديث بوجه خاص ، بانجازات التكنولوجيا .

تصور موضوعات هذا العدد ـ من خلال الخبرات التاريخية وما يرتبط بها من تكوينات اجتماعية وأنماط سلوكية ونفسية ومظاهر حياتية ـ التوافق والتضاد بين مفهومي «الحضارة» و «المدنية» .

يُنظّر نوربرت إلياس ـ وهو من أعلام علم الاجتماع في ألمانيا ـ «لعملية التمدن» ، فهو يدرس مظاهر الحياة اليومية ، كعادات المأكل والمشرب ، والنوم ، والعلاقة بين الرجل والمرأة الخ ، من العصر البلاطي حتى الحاضر ، ويصور من خلالها ، عمليات التحول الاجتماعي التاريخي ، ونعتقد أن مدخله النظري جدير بالدراسة والتطبيق في البحوث التاريخية والميدانية .

يدرس معاذ الألوسي ـ من خلال تجربته العملية ـ العلاقة بين «القديم» و «الحديث» في مضمار المعمار ، ويقدم نماذج تطبيقية تلائم البيئة الشرقية العربية .

ويصوّر المقال الثاني من هذا العدد ، من خلال المعمار والأدب ، نشأة «مؤسسة الرأي العام» في القرن التاسع عشر ، ويشير بذلك الى المنابع التي نشأت عنها مجتمعات القرن العشرين الحديثة .

من خلال هذه الدراسات تتضح لنا أزمة المدينة الكبرى في الشرق والغرب ، التي تلخص بوضوح انهيار «ايديولوجية التقدم» التي سادت في القرن الماضي ، وامتدت حتى منتصف القرن الحالي .

كان بودلير هو أول مَن اتخذ من حياة المدينة الكبرى ، موضوعاً لأشعاره في القرن الماضي . ويصوّر ماكس بيكمان في لوحاته الشهيرة أيضاً حياة المدينة الكبرى في القرن العشرين . ولعل العامل المشترك بينهما هو الانبهار بحياة المدينة وجماهيرها ، والنفور من سطحيتها وضجيجها في نفس الآن .

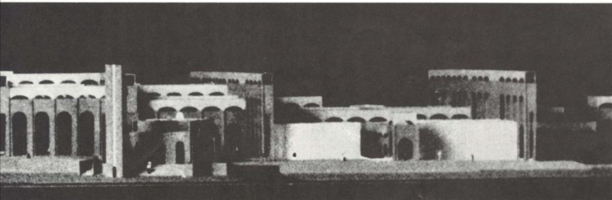
ويرتبط بذلك جميعه تيار مراجعة الذات ، ومراجعة التراث ، تعبيراً عن أزمة التوجه في الشرق والغرب على اختلاف درجاتها وأشكالها .

ومن المغرب نقدم قصة إدريس الشرايبي «المدينة يا أماه» . وهي أمثولة خيالية عن تحرر الأم من خلال الأبناء .

ويمثل الشابي نموذج الشاعر الرومانسي العربي الثائر في المجتمع التقليدي . نظر الشابي الى الشعر كوسيلة للنهضة ، وللدعوة الى اليقظة والى انتفاضة المشاعر ، وتعكس قصة استيعاب هذا الشاعر التونسي الذي توفى عن خمسة وعشرين عاماً ، جوانب من تيارات النهضة والتحرر في العالم العربي ، خاصة في الخمسينات ، والأنماط النفسية التي يعبر عنها هي جزء من عملية التطور والتحول في المجتمعات العربية .

المحـــرر

الحفاظ على النسيج المدني بعناصر مستقاة من التراث ، بلدية أبو ظبي .



معاذ الألوسي

الرواق والنسيج العمراني

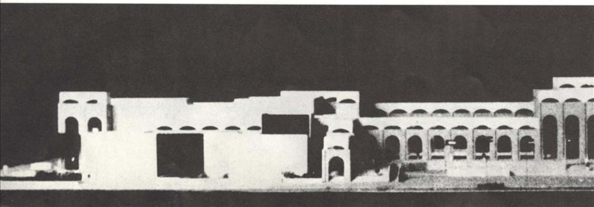
نحو نمط معماري عربي متميز

لعله من تحصيل الحاصل القول : إن اختلال النسيج المديني أو العمراني للمدن العربية التراثية هو مظهر من مظاهر الاختلال العام الذي أصاب جميع أوجه الحياة والفكر والانتاج والذي بدأ بدخول الغرب في القرن الماضي بلدان الشرق العربي . والذي لا شك فيه أننا نحس اليوم بهذا الاختلال والتنافر بين القديم والحديث أكثر من أي وقت مضى .

ومن تحصيل الحاصل القول أيضاً : إن طبيعة التغيير التي تفرضها الأساليب والمستحدثات التقنية والوظائف والحاجات الحديثة تختلف اليوم عنها في الأمس . فمن معالم التغيير الحادث اليوم السرعة والقدرة على التغلغل بين جميع فئات المجتمع وفي أقصى البقاع ، في حين أنه في الأمس القريب قد اقتصر على فئات أو طبقات محدودة في المدن الكبرى .

واذا كان الاغراق في التحديث والتقليد تكريساً للاختلال وتبديداً لقوى الابداع والانتاج الذاتية ، فالعودة الى الماضي بلا جدوى ولا أمل في التحقيق ، هي في أفضل الأحوال جنوح مرحلي متطرف أو شيء عاطفي بلا تصور حي . هذه «النوستالجيا» ـ كما تسمى ـ لن تفيد المهندس والمفكر المعماري شيئاً . فهو بالضرورة يتعامل اليوم مع مواد بنائية صناعية حديثة لها شروطها وتقنياتها ، وليس في استطاعته أن يفكر ويصمم من خلال مواد البناء التقليدية مثل الطابوق (الآجر ـ القرميد) والحجر والخشب فحسب ، وإن اجتهد في الاستعانة بها . كيف للمعماري الآن أن يهمل القيم الوظيفية والمتطلبات الحديثة ؟

واجبي أن لا أحجب عن نفسي ضرورة التطور وأن أفكر في وجهة هذا التطور وكيفية التحكم فيه ، وهذا مشروع شامل يفوق إمكاناتي كمعماري ، ومع ذلك فعليّ أن أتحمل مسؤوليتي في اطار هذا المشروع. عملي كمعماري عربي أن أكتسب ذلك **الخيال التقني والجمالي والاجتماعي** الضروري لمدينة المستقبل ، فعملي لا يرتبط باللحظة الآنية ، ومن غير الممكن تجاهل الماضي والتراث الحضاري . فهذا الماضي يواجهني كمعماري في صورة متميزة مجسدة في مدننا العربية العريقة أو على الأدق في المناطق الحضرية التراثية (المنطقة المركزية الحالية في بغداد ـ الرصافة ثم الكرخ ، ومنطقة القاهرة المعزية ، والمنطقة المحيطة بالسور الروماني في دمشق ، والمدينة القديمة في تونس وفاس الخ) .



نشاهد اليوم كيف أصبحت مناطق التراث المعماري في **المشرق العربي** بوجه خاص محاصرة بأطواق العمران الحديث وكيف أصبحت مهددة من الخارج والداخل، فمن الخارج يهددها الزحف الاستغلالي الاستثماري وزحف طرق السيارات ومن الداخل يهددها التكدس السكاني والأنشطة الصناعية الجديدة التي لا تتلاءم مع الحيز المكاني ونقص المرافق وعوامل الاهمال.

لقد برزت في الآونة الأخيرة ـ نتيجة لهذه العوامل، وأيضاً نتيجة للحساسيات الجديدة والامكانات المتاحة ـ قضية التراث المعماري العربي الاسلامي. فأصبحنا نطالب بضرورة الحفاظ على شواهد هذا التراث وإحيائها وإعادة توظيفها وإدخالها في الاعتبار في جميع مشروعات التخطيط المديني أو المعماري وضرورة استلهام هذا التراث في المعمار الحديث.

بهذا المعنى أتحدث عن التراث كحالة حية، كثروة قومية وكميراث قابل للتطوير والاستيعاب. عليّ من جانب أن أجد الحلول المعمارية المثلى للأحياء القديمة التراثية من أجل الحفاظ عليها وصيانتها وترقيتها، وعليّ من جانب آخر أن أبحث عن «الأنماط المعمارية» الجديدة التي تنهي فوضى البناء والتي تعبر عن المجتمع الجديد في إطار من القيم الجمالية الموروثة وفي اطار الضرورات التنموية والانتاجية والمعيشية الحديثة، وعوامل المناخ والبيئة.

لا أنكر التوترات التي تصطرع في نفسي إزاء مدينتي العربية الاسلامية... وأعتقد أن الانسان ذا البعد الحضاري يعاني عامة من التوتر. فأنا أبتغي الخصوصية والتميز البيئي وأسعى الى ايجاد أفضل الحلول وأخشى في نفس الوقت التشويه. وتصوراتي قد تفوق الامكانات المتاحة والأوضاع القائمة والممارسات الشائعة. وعملي الفردي لا يكتمل دون عمل المجموع في جميع المجالات.. وأقول أيضاً: إن الفرص التي تهيأت في السنوات القليلة الماضية لعمل «المفكر المعماري» في العراق على سبيل المثال لم تتوفر له في أية فترة ماضية. وكلما تهيأت الفرص للتطوير المدروس، ازداد شعور المعماري بالتوتر. فليس هناك طريق ميسر الى أفضل الحلول، وليس هناك حل نهائي أو أخير.

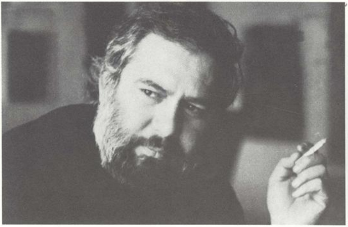
وفي التالي أحاول توضيح ما سبق، فأعرض بايجاز للعلاقة بين «النسيج المديني» الاسلامي التقليدي وبين نمط الحياة، ثم أخص بالحديث عنصراً هاماً من عناصر العمارة الاسلامية، ألا وهو الأروقة، فهو من أهم إنجازاتها، ومن أكثرها قدرة على استيعاب الوظائف الحديثة والتلاؤم مع متطلبات الحياة المعاصرة.

النسيج المديني والنمط المعيشي

السمة البارزة للنسيج المديني أو النسيج العمراني الاسلامي هو الترابط، فالدور متلاصقة والجدران متراصة متراصفة. والشكل الخارجي لا يفصح عن التكوين الداخلي. فليس هناك توازن بين الخارج والداخل. والفتحات لا توجد إلا في الأدوار العليا أو تطل على «الفسحات» الداخلية (الأفنية أو صحن الدار) تعبيراً عن توجه الحياة إلى الداخل، والزخرفة من عناصر المنزل الداخلية، أما الواجهات والجدران الخارجية فطابعها البساطة.

وهذه الملامح هي ترجمة لضرورات مناخية وبيئية وقيم وأعراف اجتماعية. فالفسحات الداخلية (الأفنية) لها وظيفة واضحة في التخفيف من حدة المناخ الحار، والبروزات (الشناشيل) التي تزداد من الأدوار السفلى الى الأدوار العليا من أجل تظليل جدران المبنى وحماية طرق المرور من حرارة الشمس...

لم تنشأ هذه الدور كوحدات مستقلة أو متضادة وإنما كامتداد للمباني القائمة. فالتضاد هو أبعد ما يكون عن العمارة الاسلامية حيث الانسجام والتناغم بين المفردات ككل (على الرغم من اختلاف المضمون وتباين الأحجام). ونستطيع وصف العمارة الاسلامية بالشمولية والوحدة، فهي تمتاز، على اختلاف أساليبها من منطقة الى أخرى، بنسيج معماري متناغم موحد يضفي على المدينة وحدة بنيوية مترابطة متراصة على اختلاف وتنوع المحتوى الوظيفي. ليس في المدينة الاسلامية القديمة مبان شديدة التميز مثل الكاتدرائيات القديمة، وإنما تحوي جوامع ومآذن وقباباً وأسواقاً وحمامات عامة ومدارس وخانات بمقاييس هندسية إنسانية بحتة موحدة ومتكررة. هذا على خلاف المعمار



معـــاذ الآلوسي

الغربي الحديث الذي يقوم على عمليات حسابية وعددية ، وعلى مبدأ التضاد .

عمارة الدور العربية القديمة عمارة هندسية مرسومة وفقاً لأصول وموازين يتوارثها الحرفيون ، وهذه الأصول والموازين تعتمد على استعمال البركار (الفرجار) والخيط والرمي في ايجاد النُسب الفضلى . وكثير من الحرفيين القدامى يستعملون حتى الآن هذه النظم والأبعاد ، فيقولون لك : إن طول هذه الغرفة أربعة أذرع وارتفاعها قامتان . . الخ . هكذا يرتكز المعمار القديم بمقوماته الهندسية والزخرفية على أصول وصناعات حرفية ومواد بيئية طبيعية ، أي يرتكز على نمط إنتاجي محدد . والنسيج المعماري هو محصلة لنمط معيشي وروحي وإنتاجي تاريخي ، وهو ليس نمطاً راكداً أو نهائياً وإنما قابل للتطور والترقية ، وقد مر بأطوار مختلفة .

في بغداد كان الحي أو على الأصح «المحلة» يضم مجموعة من السكان المرتبطين بروابط وعلائق اجتماعية وثيقة . ساكنو «المحلة» يتصرفون كوحدة اجتماعية وينتظمون في علاقات اجتماعية وسلوكية وحرفية . ولكن التطور قد أنهى هذا التكوين . فالتجانس والتماسك في بنية «المحلة» قد تفككا من خلال تدهور الصناعات التقليدية ، ومن خلال التمايز في الدخول والمهن والأصول ، وبالهجرة من والى «المحلة» .

وتعاني المناطق التراثية من التكدس السكاني (فالكثافة السكانية تصل في بعض أجزاء المنطقة المركزية في بغداد الى نحو ٩٠٠ شخص في الهكتار ، وترتفع هذه الكثافة في المدينة القديمة بفاس بالمغرب وفي القاهرة المعزية) . والى جانب هذه الكثافة العالية تفتقر «المحلات» والأحياء القديمة في أغلب المدن العربية التراثية الى المرافق والخدمات (المدارس ورياض الأطفال والوحدات العلاجية والخلوات أو الفسح الخارجية) . وقد أدت هذه العوامل الى هجرة القاعدة السكانية الأصلية المالكة للعقارات والى استغلالها لممتلكاتها بوسائل مختلفة . وترتب على ذلك تهرؤ نسيج هـــذه «المحلات» والأحياء القديمة في المدن العربية التراثية .

والملاحظ أن القاعدة السكانية الحالية لأسباب كثيرة ـ ولأن قسماً كبيراً منها من المهاجرين حديثاً من الريف ـ لا تتعامل مع بيئتها بتعاطف . لقد ضعفت الصلات الوجدانية الأولى التي كانت تربط السكان بهذه الأماكن . فكيف نستطيع أن ننمي الحوافز وأن نخلق فاعليات جديدة بحيث يستجيب الفرد لضرورات الحفاظ على بيئته ؟

تحدثت بوجه خاص عن المنطقة المركزية ببغداد ، ولكني كنت أفكر في نفس الوقت في وضعية المدينة العربية القديمة في القاهرة ودمشق وتونس وفاس . وقد حدثت «شروخ» كثيرة في النسيج العمراني للمدينة القديمة ، بدأت ـ مع

استثناء بعض المدن العربية التي ظلت حتى عهد قريب في عزلة عن المؤثرات الخارجية مثل جدة والرياض ـ في القرن الماضي ، وازدادت حدتها في العقود الأخيرة . تمثلت أولاً في إزالة الكثير من الرياض والبساتين والبرك ، وأخيراً في شبكة طرق السيارات .

بدأ التحول في النسيج المديني لبغداد بهدم أسوار المدينة في العقود الأخيرة من القرن الماضي ، وإزالة الكثير من البساتين من أجل إفساح المجال للتوسع الضروري . وفي عام ١٩١٥ مد خط السكك الحديدية الى داخل المدينة ومن قبل استحدثت بعض الشوارع (وأهمها شارع الرشيد التجاري) . ما تبقى من مدينة بغداد القديمة هو النسيج المديني الحالي في المنطقة المركزية من العاصمة وبعض التجمعات التي أنشئت من حولها كالكاظمية والأعظمية .

في ضوء هذا الوضع نشأت فكرة الحفاظ على هذا النسيج ذي الامتداد التاريخي في إطار خطة شاملة لتطوير وتنمية مدينة بغداد . ومن البديهي أن ننطلق من فكرة الحفاظ على المدينة التراثية بمعاييرها المعمارية والتخطيطية ، مع تنميتها اجتماعياً وصحياً واقتصادياً وإدارياً ، وفقاً لخطة تنفيذية متدرجة ، مع إشراك سكان هذه المناطق في جميع مراحل الخطة . ومع حصر نوعية الدور القائمة ووظيفتها وقيمتها التراثية وحالتها وإجراءات الترميم والتحسين أو التجديد ، ومراعاة إدماج المباني الجديدة في النسيج المديني التراثي القائم . . .

بالاضافة الى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لهذه السياسة العمرانية ، فنحن في حاجة ماسة الى الحفاظ على هذا التراث المعماري من أجل تعميق الوعي التاريخي ومن أجل بث القيم الجمالية بين الناس . من أين أستمد السمات الخصوصية الايجابية إن لم أستمدها من هذا التاريخ المرئي المحسوس ؟ وأعني أن الحفاظ على شواهد الماضي هو من ضرورات البناء الحضاري في الحاضر والمستقبل . وهو يمثل ضرورة لمقاومة النزعات الاستهلاكية ، والمضاربات العقارية ، والتعدي على التراث .

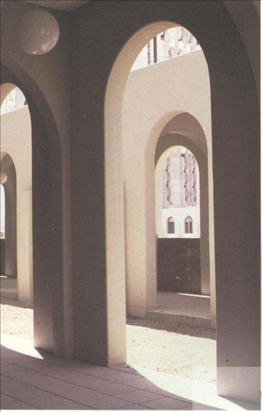
لا يعني هذا النظر الى الوراء ، فأنا لن أعود الى البناء بمفاهيم العمارة العربية القديمة وتقنياتها . ليس هناك ما يسمى بتكنولوجيا المعمار العربي ، كما أن حرفي العمارة القديمة قد أصبحوا نادرين . ونحن نحتاج اليهم في أغراض الحفاظ والترميم ، وعلينا أن نبذل جهوداً كبيرة حتى ننشيء جيلاً من الحرفيين الذين يتقنون هذه المهارات القديمة المهددة بالاندثار .

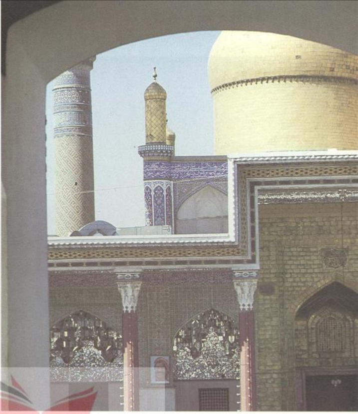
ما أسعى اليه هو استيعاب أصول وعناصر المعمار العربي التراثي ودراستها بهدف التوصل الى توظيفها واستعمالها في خلق العمارة العربية الحديثة ، أو على الأقل للاستعانة بها بطريقة خلاّقة ، لا من باب الزخرفة أو الايهام أو كطلاء خارجي ، وإنما لحل قضايا العمارة العربية الحديثة بطريقة اقتصادية مثمرة ، بحيث تكون تعبيراً عن بيئة معينة ، ونمط معيشي ووجداني بذاته ، وخلفية تاريخية ذات طابع خاص . إني هكذا أريد أن أعيش حياتي وأن أكون شريكاً في ميدان فن المعمار الحديث . وليس من سبيل الى التعبير عن ذاتك عالمياً إلا حين تنطلق من خصوصيتك ومن بيئتك وروابطك الأصلية .

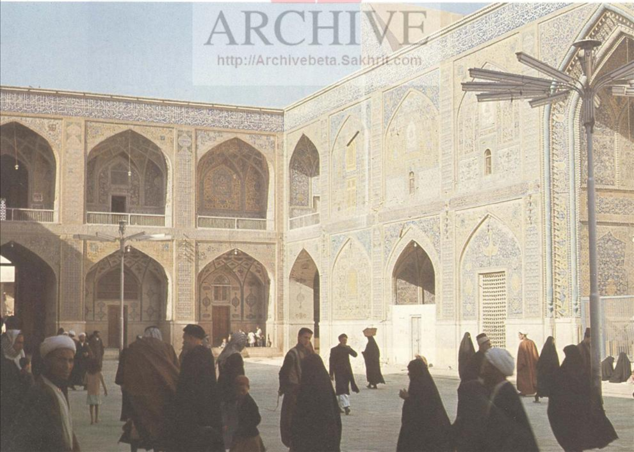
الـــرواق

لا شك أن «الرواق» من المضامين الأصيلة للعمارة الاسلامية . فهو فضلاً عن ملامحه الجمالية ووظائفه المتعددة يعكس واقعاً اجتماعياً وبيئياً ، يعكس فكرة العيش ضمن مجموعة متماسكة . «فالحارة» القديمة ذات الأبواب والأزقة حيث يتجمع أبناء الحرفة المشتركة هي بمقام «الـــرواق» . و«الرواق» هو من إبداع البيئة الصحراوية أو شبه الصحراوية حيث تشتد حرارة الشمس أوتكثر الزوابع الترابية والرملية . فبيئياً تعتبر الأروقة بمثابة أغلفة واقية للأبنية من قساوة الجو وشدة الضوء وهو خير وسيلة لتيسير حركة الأفراد وتجمعهم ضمن المبنى أو مجموع المبنى . وبالمثل فهو ييسر الحركة في ظل البوائك التي هي بمثابة أروقة مفتوحة الى الداخل أوالخارج .

حيث يتخلخل النسيج المديني من جراء «الباحات» و«الفسح العامة» والأسواق ودور الأمارة والجوامع والمدارس ، يوحد ويدجن المقياس الهندسي بواسطة تكرار الوحدة الأصلية للرواق وهي الطاقات والأقواس . تربط هذه الوحدة الهندسية









◁ **أعلى الى اليمين :** عمل الرواق كمرشح للايحاءات ـ ضريح موسى الكاظم ـ بغداد ، العراق . **أعلى ، الى اليسار :** استعمال حديث للأروقة ـ شارع حيفا ـ بغداد ، العراق . **أسفل :** الصحن في الأضرحة المقدسة ـ العراق «تكرار الوحدة الهندسية ، على الرغم من تغيّر الوظيفة» .



صور الصفحتين ١٠ – ١١

البصرة : من منازل البصرة القديمة التي تعود الى القرن التاسع عشر . من الآجر والخشب ، وتتميز بالشناشيل التقليدية التي تحمي من حرارة الشمس ومن الضوء الساطع .

مدينتي ضاعت

د . يوسف سماره :

مدينتي
الغوطة الخضراء تغدو اثراً
من بعد عين
والمسكن الشرقي
هذي الفتنة المريحة المنمنة
أصبح مثل علبة الثقاب
نوافذ غريبة تطل من كل مكان
أين الزقاق الضيق الظليل
والفيحة المعطاء والسبيل
أين المقاهي الهانئة
تصغي الى النرجيلة المقرقرة
الى حكايا عنترة
والملك الظاهر والمهلهل
أين نداء الباعة الجميل
يضفي على الأشياء سحر الشعر
روعة الخيال

وأسفاه ذهبت جميعاً
وأصبحت شواهق الاسمنت
والغبار ،
مكبّرات الصوت
والضجة المجرمة الرعناء
قد أصبحت . .
سيدة المدينة
وضاعت السكينة
وغلفت كآبة كالحة
مدينتي الحزينة

المكونة للمجال الهندسي بتكرارها (على الرغم من اختلاف أبعادها ووظائفها) بتناغم مرافق المدينة الاسلامية معمارياً، وتسبغ عليها النمط المميز والخصوصية التي تنفرد بها.

والرواق هو أيضاً من نتائج استيعاب المواد الانشائية المتوفرة والمستخدمة في تلك المدن. فالتربة الطينية وحرارة الشمس القوية في مناطق عربية واسعة توفران الطابوق (الآجر). وقد أمكن استعمال عقود الطابوق بطريقة مثلى لتسقيف المساحات المختلفة والباحات دون حاجة الى الاستعانة بمواد أخرى مثل الحجر والخشب. وحيث يتوفر الحجر فقد استخدم أيضاً في إنشاء الأروقة. ثم إن الرواق قد اتفق مع نسق الزخرفة العربي الأساسي (الأرابيسك) ومع جماليات الوحدة الهندسية الدائرة التي يستند اليها فن الزخرفة العربي.

هكذا فاكتساب الأروقة هذه الأهمية في إضفاء الخصوصية على العمارة العربية والاسلامية كان نتيجة لمجموعة من العوامل البيئية والاجتماعية والاقتصادية والروحية الدينية. وبمرور الزمن ارتبط «الرواق» بوجدان المواطن العربي.

إن عظمة الابداع في هذه الأروقة هي الاستمرارية في أداء وظائفها على مر الزمن، ثم قابليتها التطويع والارتفاع بمستوى الخدمات ولأداء وظائف جديدة حديثة. واعتبرها خير حل معماري للكثير من الأغراض للعمارة الحديثة، خاصة بعد فشل هندسة الفولاذ والزجاج والأبراج، وفشل الحركة **المستقبلية** Futurismus **والتكعيبية** Kubismus وهندسة **الباوهوس** Bauhaus في خلق عمارة تراعي حاجات الانسان الطبيعية للحركة بحرية وأمان، والى الاحساس بذاته وأبعاده.

نشأت «المستقبلية» كحركة أدبية وفنية وسياسية في نهاية العقد الأول من هذا القرن، ونادت برفض جميع القيم التراثية، واحتفلت بقيم الصراع والسرعة والتكنولوجيا، وانتقلت من ميدان الأدب الى الفن والموسيقى والهندسة المعمارية، وبوجه خاص تخطيط المدن. وتتضح فلسفة هذه الحركة من خلال «مانيفستو المعماريين المستقبليين» الذي نشره أنطونيو سان إليّا A. Sant' Elia عام ١٩١٤. ودعا فيه الى البعد عن هندسة الكتل الضخمة والالتزام بالدينامية والمواد الصناعية الخفيفة وبجماليات الخطوط المستقيمة (المباني المسطحة الخالية من الديكور والأقواس) والشوارع السريعة المتعددة الأدوار والمباني المتدرجة الارتفاع، وبتطوير الفكر المعماري من خلال التكنولوجيا الحديثة ومواد البناء الجديدة. ونحن نشاهد الآن في أوربا رد الفعل العنيف على هذه المفاهيم التي شوهت البيئة السكنية وأصبحت تهدد البيئة الطبيعية. ولا نعتقد أن مثل هذه التصورات والحلول التي فشلت في الغرب تصلح للبيئة العربية بأطرها المعيشية والوجدانية وبامكاناتها المساحية التوسعية.

وقد بدأت التكعيبية cubus: Würfel في مطلع القرن كمنحى في فن التصوير (بيكاسو، ماتيس) يعتمد على الأشكال المخروطية والكروية والتكوينات الحرة والبعد عن محاكاة الطبيعة. وكان للتكعيبية تأثيرات متعددة على فن المعمار الحديث، خاصة عند معماري مدرسة الباوهوس Bauhaus (جربيوس W. Gropius ولو كوربوزيه Le Corbusier وميز فان در روهه L. Mies van der Rohe ومارسل بروير L. M. Breuer). وقد نشأت مدرسة «الباوهوس» بعد الحرب العالمية الأولى في المانيا، وأكدت في البداية على ضرورة الاستعانة بالعمل الحرفي التراثي في فن المعمار، ورفضت مفهوم الطراز والاعتماد على الشكل الخارجي. وتوجز هذه المدرسة فن المعمار بوجه عام في وحدة الفنون، ووحدة الغرض والجمال والانشاء، على أنها اتجهت وجهات متعددة، بعضها برجماني والآخر وظيفي والثالث جمالي والرابع ميتافيزيقي... وقد انتشرت هذه المدرسة في أنحاء العالم تحت مفهوم «الأسلوب العالمي». وعلى الرغم من نجاح بعض أعلامها في إنجاز أعمال مفردة متميزة فقد فشلت أغلب تجاربها الاسكانية الجديدة كما فشلت في مجال التصميم العمراني. ومنذ فترة تبذل جهود مكثفة للتخفيف من آثار التطور المعماري في هذا القرن، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية: من بينها ترميم المباني والأحياء القديمة وتحديثها، وخلق مناطق تجارية وترفيهية مغلقة في وجه حركة المرور ومخصصة للمارة فحسب وخلق أماكن عامة مفتوحة، وهو ما يذكرنا بفكرة «المحلة» والزقاق والرواق في الشرق. وليس هذا إلا وجهاً فحسب من الأوجه التي يمكن الاستعانة فيها بمعمار الرواق.



التأثيرات الضوئية للأروقة العربية . ترجمة حديثة . بلدية الدمّام . **أعلى :** من الخارج . **أسفل :** من الداخل .

اردموته هللر

«الرواق الأوربي» بين الماضي والحاضر

معمار المدينة و«نهاية عصر التفاؤل»

منذ فترة أصبح فن المعمار في القرنين التاسع عشر والعشرين موضع نقاش ومراجعة في ألمانيا الاتحادية . فد تسرّب الشك الى كل جديد جاءنا به القرن التاسع عشر ، قرن الايمان الكبير بفكرة **«التقدم»** أو قرن **«الحداثة»** . كان الايمان بالتقدم في القرن التاسع عشر هو محصلة عصر التنوير ومطمحه أن يعيد تشكيل التاريخ وتوجيهه وفقاً لمفاهيم العقل ومبادىء الانسان الجديد . رفعت المدارس الفكرية الكبرى في القرن الماضي ـ مدرستا **المثـاليـة** Idealismus و**التاريخيـة** Historismus ـ مبدأ التقدم باعتباره الملمح الأساسي للتطور التاريخي : **ما مضى قد مضى** ، ولا رجعة الى ما كان . وهكذا وُضع للتاريخ هدف واضح : ألا وهو خلق عالم إنساني جدير بهذا اللقب ، وتحقيق تقدم النوع الانساني وتطوير العالم في هذا الاتجاه .

الدافع الأساسي للتطور هو التفاؤل والايمان بأنه مع اطراد السيطرة على الطبيعة سيستطيع الانسان أن يحقق هدفه الانساني ، ومن ثم كان النظر الى التاريخ باعتباره خطة طبيعية تتطور بالضرورة الى **«الأفضل»** . وقد عبر هذا التوجه العقلي والفكري عن نفسه بوجه خاص في أشكال المعمار وفي تخطيط المدن . وقد امتد هذا التوجه الى القرن العشرين وأثر فيه تأثيراً عميقاً ، بحيث يمكن القول إن النصف الأول من القرن العشرين قد خضع أيضاً لفلسفة الايمان بالتطور . لم يهتز هذا التفاؤل بين ليلة وضحاها .

وإنما تحطمت الثقة في التقدم أولاً في النصف الثاني من القرن الحالي بفعل الخبرات المنافية والمضادة .

أوجد تفكك الروابط الانسانية وتفتت حياة الانسان في المدن الكبرى في السبعينات الكثير من الحركات المناهضة والمبادرات المعارضة لهذا التطور .

بدأ المسؤولون وبوجه خاص المعماريون تحت ضغط الرأي العام ـ يراجعون مفاهيم «الحديث» و«القديم» (أو «الجديد» و«الموروث») . تغيرت تبعاً لذلك وجهة الحياة والمشاعر ، وبدأ المعمار ـ تحت الحاح وعي الانسان الجديد في المدينة ـ يراجع ماضيه . بهتت أسطورة «المعجـزة الاقتصادية» التي عاشت فيها ألمانيا الاتحادية طويلاً ، وشمل هذا التحول شرائح عريضة من جميع طبقات المجتمع .

لم يعد هؤلاء يرون في التقدم والنمو الاقتصادي ، وفي السيطرة على المادة والطبيعة الوسيلة الوحيدة للرقي بمناحي الحياة . على العكس من ذلك انقلبت نظرية السيطرة على الطبيعة «أي التكنولوجيا» رأساً على عقب ، لم يعد الانسان هو الذي يسيطر على التكنولوجيا ، وانما بدأت التكنولوجيا ـ أي الوسيلة ـ في السيطرة على الانسان . تحولت المدينة الى مكان لا يُيسر سبل الحياة إنما يُضيّق الخناق على الحياة . ومنذ السبعينات أصبحت المدينة ومعمارها من الموضوعات

الحيوية المطروحة للنقاش العام من وجهة فلسفة المعمار وحضارة الانسان . وجد هذا النقاش صداه في تلك المؤلفات الجديدة التي غمرت سوق الكتب في الآونة الأخيرة ولاقت رواجاً كبيراً . وتشير عناوين هذه الكتب بوضوح الى جوهر المشكلة : «المدينة المقتولة» ، «المدينة المكتظة» . . الخ . وفي المقابل تشير عناوين الكتب الى شعور إنسان المدينة الكبيرة بالقلق وعدم الاطمئنان الى ما يجري حوله : «الشارع كمجال للحياة» ، «المكان المفتوح الضروري للحياة» ، «المدن من أجل الانسان»[١].

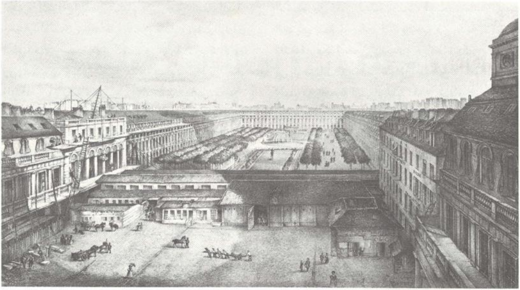
على الأقل منذ تقرير «نادي روما» عن الوضعية الحالية للانسان وعن «حدود النمو» ، بدأت في دول الغرب الصناعية نهاية مرحلة من مراحل التاريخ . وكما انعكس التوجه الفكري الذي صاحب «المعجزة الاقتصادية» ومرحلة إعادة البناء في المانيا على تخطيط المدن وعلى المعمار ، أدى كذلك التحول في الوعي في المرحلة التالية الى مفاهيم ونظريات جديدة ، وأدى الى إعادة اكتشاف ما يمكن تسميته «بحضارة الحضر» والى بعث الكثير من مفاهيم وقيم الماضي .

استمد كبار المعماريين في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ايمانهم بالتقدم من تلك الانجازات الحضارية التحديثية التي شارك فيها المعمار بقاسم كبير . استقى المعمار وعيه إذ ذاك بنفسه باعتباره فناً تقنياً ، أي من فنون التكنولوجيا ، وفي هذا الاطار دخلت مواد البناء الجديدة مثل الحديد والصلب والزجاج فن المعمار ، وتنوعت أساليب المعمار ، أو قُل إنها لم تلتزم بأسلوب بعينه وإنما ضربت في كل اتجاه وغالت في التجريد ، وارتفعت الى السماء في شكل «الأبراج» ، وفي مقدمتها برج «أيفل» الذي اعتبر من معجزات العالم ، وهو بالفعل أكبر نُصب أوجده العصر الحديث .

يرمز هذا التعالي «الحديدي» الذي يمثله هذا النُصب الى محاولة هذه الحقبة أن تتخطى نفسها . فالانتصارات الامبريالية وإعادة توزيع العالم الخارجي بين القوى الاستعمارية الكبرى خلقت النزعة الى مظاهر النصر والمجد : أصبحت أقواس النصر وطوق النصر العريضة التي تحفها الأشجار من رموز العظمة والقوة ، أصبحت معابد العصر الحديث أقنعة وواجهات لأيديولوجية في خدمة الاقتصاد والمنفعة . هكذا انفصل «المعمار» عن مفهوم «الفن» وأصبح من الموضوعات التي تشغل علماء الاجتماع وفلاسفة التاريخ ، وليس من الصدفة أن يعاد عام ١٩٨٣ طبع مؤلف «جورج زمل» G. Simmel عن أزمة العصر الحديث المعنون «فلسفة الحضارة»[٢]، ذلك المؤلف الذي طبع لأول مرة منذ ستين عاماً ثم طواه النسيان لأكثر من نصف قرن .

على الدوام يجد تغير الوعي وتغير مفهوم التاريخ صداهما فى ميدان المعمار وفن البناء ، (التاريخ كماض أو «يوتوبيا» المستقبل ، التاريخ بين المحافظة والتجديد ، بين التقليد والتحديث) . في هذا الاطار نلاحظ منذ أعوام انبعاث نزعة جديدة لصيغة قديمة من صيغ المعمار ، ألا وهي صيغة «الرواق» أو «الممر» ، والمقصود هنا تلك المجمعات التجارية والترفيهية التي تأخذ شكل السوق المغطاة والتي ازدهرت في أوربا في القرن التاسع عشر ، عادت «أروقة المحلات والمارة» كما نسميها هنا الى الظهور في هامبورج وبرلين وفرانكفورت وشتوتجارت وميونيخ وبون ، وبوجه خاص في مراكز المدن ومناطق التجمعات التجارية فيها . من جديد اكتشف هذا الشكل المعماري الذي أبدعه القرن التاسع عشر . تطرح هذه النهضة أسئلة عديدة عن أصول هذا الشكل المعماري ، هل هو ـ بشكل أو آخر ـ شكل جديد من أشكال «البازار» أو «السوق الشرقي» ؟ ما هي الأسباب الاجتماعية التي أوجدت في الأمس «موضة» أروقة المحلات التجارية والمارة ، وما هي الأسباب الحاضرة لعودة هذه الأروقة ؟ هل تعني هذه العودة الى الماضي والقديم «نهاية عصر التفاؤل» السابق[٣]، أم هي مجرد «موضة» يحركها الحنين الى المألوف من قبل ، أم هو حلم «نوستالجي» من أحلام البورجوازية ؟ هل يمكن أن يعود «رواق المحلات والمارة» كمكان جديد من أماكن التعامل والاتصال اليومي ، وكصيغة مقبولة تشارك في إعادة بناء المدينة الحديثة بشكل إنساني ؟

فلنعد بذاكرتنا الى تاريخ «رواق المحلات والمارة» ، والى «عصر الرواق» .



منظر عام لمجمع الأروقة في القصر الملكي بباريس . وفقاً لحالة المجمع عام ١٨٢٨ .

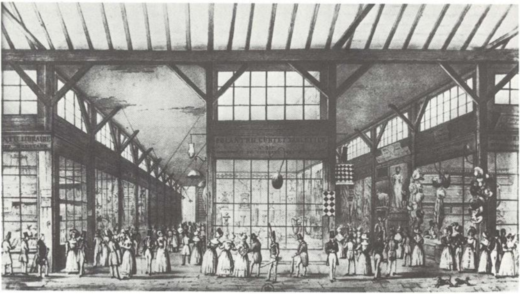
«الأروقة الباريسية» وتاريخ القرن

لم تكن موضة الرواق من منتجات القرن الماضي فحسب ، وإنما قد تركت هذه الموضة بصماتها الواضحة في مجالات الاجتماع والأدب والفن والحضارة . والحديث عن تاريخ «رواق المحلات والمارة» هو بالضرورة حديث في التاريخ الاجتماعي والسياسي وفي الأدب وفن المعمار . . .

في تلك المرحلة «البطولية» من العصر الحديث نُظر الى التاريخ كنصب أثري كبير ، «كصرح ضخم» بتعبير نيتشه . أياً كانت الهوّى (جمع هوة) والمفازع التي عاشها القرن الماضي ، فقد نظرت البورجوازية في مراحل كفاحها الى «عباقرة» العصر الكلاسيكي القديم باعتبارهم «منذرين» و«محذرين» من الانزلاق الى جعل «المعمار» سوقاً للمضاربات والصفقات المربحة وسلعة كغيرها من السلع . ولكن المضاربات بلا هوادة في الأسهم والعقارات والسندات والرهونات . . . كانت هي «روح العصر» في مرحلة «إعادة التكوين» بعد الثورة الفرنسية ، ثم بانتصار رأس المال انتصاراً حاسماً بتأسيس الملكية الدستورية بعد ثورة يوليو ١٨٣٠ ، واحتلال الرأسمالي مكان الصدارة في المجتمع .

على أن التاريخ سرعان ما انتقم من الكثير من منتجات عصر المضاربات هذا إذ كشف عن طابعها الوهمي الاصطناعي وعن محاولتها التخفي خلف ظاهر جميل . وقد كان هذا بوجه خاص مصير تلك المباني التي شيدت في هذا الاطار بهدف الاستغلال الفاضح في القرن الماضي ، ألا وهي مباني أروقة المحلات والمارة . كان عصر هذا الشكل المعماري هو الفترة الممتدة ما بين الثورة الفرنسية وبداية الحرب العالمية الأولى . ولا نغالي حين نقول إن تطور «الرواق» هو مرآة «لمجد وبؤس» قرن بأكمله من الزمان .

يحمل «رواق المحلات والمارة» مظاهر الابداع وعوامل الاحباط التي عاشها المجتمع والتي تنعكس في أعمال «**بلزاك**» وتمتد حتى قصائد «**بودلير**» .



رواق المارة والمحلات من الداخل .

أوحت «موضة» الرواق هذه **لڤالتر بنيامين** W. Benjamin بدراسته الشهيرة التي تحمل عنوان«رواق المارة» . هذه الدراسة التي يصفها تيودور أدرنو Th. Adorno بأنها أعظم وثيقة تاريخية فلسفية عن هذه الحقبة . شغلت هذه الدراسة ڤالتر بنيامين ثلاثة عشر عاماً ، من عام ١٩٢٧ حتى وفاته عام ١٩٤٠ ونُشرت أولاً عام ١٩٨٢ كالمجلد الأخير من سلسلة «أعمال بنيامين الكاملة»[٤] . في هذه الدراسة انتقل بنيامين من سوسيولوجية الفن الى فلسفة التاريخ . وكان لهذا المؤلف الذي لم يكتمل وقع بالغ وأثر عميق على المشتغلين بعلوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة ، فهو أشبه بلوحة ضخمة عن قرن بأكمله ، لوحة تسجل التاريخ الباطن غير المكتوب لمجتمع هذه «الحقبة الجميلة» Belle Epoque وتكشف عن تاريخ الفن والمعمار فيها .

تكون **الأورقة الباريسية** (كما عنون بنيامين كتابه في الأصل) الخلفية التاريخية الفلسفية لهذا الكتاب . رأى فيها أيضاً **الشكل المتكرر الدائم الظهور من جديد** (معارك المتاريس ، البارات ، البورصة ، الملاهي الليلية ـ النوادي والصالونات والردهات الداخلية) ، أو بتعبير شامل دار العجائب والموضة والمباذخ ، **مجتمع** البوهيميين والمتنزهين والمقامرين وأصحاب الهوايات والأدباء والمتأدبين ، ومجتمع الملل والدعارة . يوجه بنيامين نقده المرير في كتابه الى أيديولوجيه التقدم التي أصبحت موضة القرن التاسع عشر . لم يستطع بنيامين أن يرى في التطور التاريخي غير «التكرار الاسطوري» وغير «قفزة الى الماضي» . وحاول أن يواجه هذا المفهوم الأسطوري للتاريخ بمفهومه الدياليكتيكي . لا يعود بنيامين بمنظاره من الحاضر الى الوراء والى التاريخ ، وإنما يصعد من الماضي والتاريخ الى الحاضر . إنها محاولة رؤية حياتنا اليوم وصيغ هذه الحياة في الحاضر من خلال الصيغ المندثرة أو التي يبدو أنها اندثرت في القرن التاسع عشر: «**يتغير موضوع التاريخ باطراد . ويكتسب الشيء الماضي صفته التاريخية الأكيدة في اللحظة التي يلح فيها هذا الماضي على الحاضر**» . فالعلاقات المطردة التي يعالجها علم التاريخ تستبدل بأوضاع يتطابق فيها الماضي مع الحاضر بحيث نستطيع أن نتعرف فيها على الماضي في الحاضر . طور بنيامين هذا **المنظور المعرفي** من خلال رفضه للمثالية ورفضه للنظرة التاريخية الوضعية .

فهذان المدخلان الى التاريخ يهملان من البداية المعاناة

الماضية والدروب المنحرفة التي سارت فيها الأمور . موضوع التاريخ هو **وعد التاريخ** الذي لم ينجزه التطور التاريخي . هذا هو موضوع مؤرخ التاريخ . فكل ما مضى يتكشف في لحظة بعينها عن مضمونه الحقيقي ، وهكذا لا يخضع لعسف المؤرخ التاريخي وحدوده . هناك إذن ما يسمى بالتوافق التاريخي الموضوعي أي توافق الظروف التاريخية : هكذا رأى روبسبيير في روما القديمة ماضياً محملاً بثقل الحاضر ، **بثقل اللحظة الآنية** ـ وهكذا انتزع هذا الجزء التاريخي من مجرى التاريخ ـ لقد فهمت الثورة الفرنسية نفسها باعتبارها روما الجديدة التي استيقظت من الماضي (والمقصود هنا الجمهورية الرومانية القديمة) . بهذا المعنى عالج ڤالتر بنيامين التاريخ في كتابه «الأروقة» ، فكتابة التاريخ تعني بالنسبة له «اقتباس التاريخ» .

كانت فكرة «الشيء الثابت في التاريخ» ـ أو الحقائق الأبدية ـ في نظر بنيامين مجرد حلية محاكة فوق ثوب أكثر منها فكرة . كانت امكانية المعرفة تبدو له في لحظة من اللحظات التاريخية «فرصة ثورية» في الكفاح من أجل الماضي المكبوت أو المهمل . هذا هو مضمون التقدم كما رآه بنيامين وحاول التعبير عنه في «كتاب الرواق» . بدت له **لحظة المعرفة** هذه متمثلة في الصورة الداخلية للرواق : في أشكال الموضة وفي دهاليز حياة البورجوازية ، وفي الثورة ومرحلة إعادة التكوين ، وفي عبادة السلعة (السلعة كتميمة أو فيتيش Fetisch) ، وفي التناقض الشديد الذي وسم جميع العلاقات الاجتماعية وجميع منتجات هذه الحقبة «كصورة لمجمل ما مضى» .

في هذه «الصورة الدياليكتية» خلقت خبرات اللاشعور الجماعي المتراكمة من خلال «الجديد» حلم **اليوتوبيا** . بدت هذه «اليوتوبيا» لبنيامين مشخصة في آلاف المظاهر الحياتية : في المباني الشامخة حتى الموضات الخاطفة . وقد كتب بنيامين مؤلفه عن الأروقة من أجل الكشف عن الآثار التي خلفتها هذه «اليوتوبيا» ، ومن أجل جمع «قمامة التاريخ» وإنقاذ ما يمكن إنقاذه .

الرواق ونشأة مؤسسة الرأي العام

نشأ الرواق الأول في باريس ، في القصر الملكي Palais Royal كبدعة أنتجها شعب المدينة الذي تحرر من خلال الثورة . ففي مرحلة الصراع الرهيب بعد الثورة بين الارستقراطية والديمقراطية ، نشأت مجموعة اجتماعية جديدة : مجموعة المنظرين الليبراليين والسياسيين الذين اعتبروا أنفسهم ممثلي الأمة . لعب جمهور أصحاب المصالح والرأي Öffentlichkeit في هذا الصراع التاريخي دوراً جديداً كمعبر عن الرأي العام وعن وحدة المصالح وعن الآراء المعارضة ، وكأداة ضغط للشارع والجماهير ، أداة ليس من اليسير استغلالها . خلق هذا الرأي العام لنفسه مجالاً لنشاطه في الصالونات العديدة وفي الحلقات الأدبية والنوادي السياسية حول «القصر الملكي» وفي أروقته . وقد أثار نقاش الدستور ورفع الرقابة على الصحف موجة من المؤلفات والمنشورات والصحف السياسية . هكذا خلق الجمهور «المسيّس» مؤسساته المفتقدة . في هذا الاطار تحول «القصر الملكي» أيضاً الى مؤسسة يؤمها «الجمهور» ومن بين هذا الجمهور الشاعر الألماني هينريش هاينه Heinrich Heine . وقد وصف لنا هذا «المكان العام» بالعبارات التالية :

«في هذا العام (١٨٣١) كان القصر الملكي ما زال مركزاً للاتصال ، ملتقى جميع الرؤوس القلقة ومقصد الرافضين . هذا على الرغم أن صاحب هذا المكان الآن (الملك المواطن لوي فيليب) لم يستدع هذا الشعب . . . لقد رفضت روح الثورة أن تهجر القصر الملكي على الرغم من أن صاحبه قد أصبح الآن ملكاً ، ومن ثم أصبح أيضاً مجبراً على مغادرة مسكنه القديم . تحدث الناس عن قلقهم من أن يؤدي تغيير المسكن هذا الى عواقب ، تحدثوا عن تخوفهم من مؤامرة تحاك لنسف المكان ـ كان جناح القصر الذي يسكن الملك أعلاه مؤجراً لبعض محلات الأزياء ، ومن ثم كان من السهل أن توضع هناك العبوات الناسفة ، ومن اليسير أن ينسف صاحب الجلالة ومعه المكان ، ورأى البعض الآخر أنه من غير المعقول أن يحكم الملك لوي فيليب من الطابق العلوي في حين يبيع المواطن شيفيه Chevet السجق في الطابق السفلي . ولكن عمل المواطن شيفيه عمل شريف ، ولم يكن لزاماً على الملك المواطن أن يغير لهذا السبب مسكنه . حين أبصرته (يقصد لوي فيليب) في المرة الأخيرة ، كان يتجول في المكان بين الأبراج الذهبية وزهريات المرمر فوق سطح أروقة أورليان»[٥] .

أخذت الأمور مجراها . فبعد أن تكونت مؤسسة الرأي العام حول القصر الملكي أخذت شكلها القانوني الرسمي من خلال الدستور . وهكذا أدرك الجمهور البورجوازي في القارة



رواق الأوبرا ، وقد تجمع فيه رجال البورصة المضاربين .

الأوربية لأول مرة وظائفه السياسية ، وتبلور في وعيه مفهوم الدولة البورجوازي . وتحولت الوظائف السياسية لهذه «الجمهور البورجوازي» بين ليلة وضحاها الى شعارات انتشرت في جميع أنحاء القارة .

ولكن تلك البورجوازية الجديدة التي برزت عبر الثورة ـ التجار ورجال البنوك والسياسيون والمحامون والمضاربون ـ تخلت عن مبادئها المعلنة ولم تحقق الأهداف التي ثارت تحت شعارها . افترست الثورة روادها ، وتقلص مفهوم **المساواة** الى مفهوم **المصالح المتساوية** ، وأقامت الطبقة البورجوازية بتبنيها مفاهيم «البونابرتية» ـ بعد أن تخلت عن وظائفها التقدمية عقب هزيمتها في ثورة فبراير ـ أقامت حكمها السياسي الذي استطاع في ظل مجتمع التنافس الصناعي أن يطور مفاهيمه ووسائله الرأسمالية ـ هبطت الثورة الى سوق العرض والطلب ووقعت في أيدي المضاربين والانتهازيين ، وهكذا هرب ذلك الجزء الذي لم يتحقق من الثورة الى الأروقة أو الى عالم اليوتوبيا الذهبي .

في فرنسا ، في قلب باريس ، في القصر الملكي الذي نشأت في أركانه وردهاته مؤسسة الرأي العام ، في هذا المكان التاريخي شيد أول رواق للمحلات والمارة ، ومن هنا انطلقت موضة الأروقة ، واجتاحت في فترة قصيرة أغلب بلدان العالم .

لقد تحوّل القصر الملكي الى نموذج للرواق التجاري . كان بحدائقه الواسعة وأفنيته وممراته ونافوراته ومحلاته ومساكنه عالماً مستقلاً ، هو أول مكان عام في المدينة ، بعيداً عن ضوضاء العربات والمقطورات . تحوّل القصر الى ميدان للشعب والى منتزه وسوق للمباذخ والى مكان للاتصال وتبادل المعلومات والتسلية . . أصبح القصر الملكي هو المكان الخيالي في المدينة الذي يجتمع فيه كل مساء جمهور أسطوري شديد التناقض والتفاوت من جميع طبقات الشعب . التحمت هنا الصالونات والمقاهي والأبهاء (جمع بهو) والمسارح والأروقة الى مكان عام ، يجمع بين صفات المحفل والمتجر ، الى مكان يشد اليه بقوة طلاب المتع والبوهيميين والأدباء والمواطنين . هذا المزيج من المباذخ والرذائل ، من المجون والاحباطات ، من العلنية والخصوصية ، من الجمهرة والوحدة ، هذا جميعه هو الذي يعطي الرواق **صورته**



باريس ـ رواق شوزيل .

الدياليكتيكية (بتعبير بنيامين) ويفسر تلك الجاذبية التي سرعان ما اكتسبها في أنحاء القارة . ونلمس أصداء هذا الانبهار من أبيات راينر ماريا رلكه R. M. Rilke :

أيها المكان في باريس ، هذا الميدان اللانهائي ،
حيث طرق العالم التي لا تهدأ ، حيث صانعة الأزياء مدام لامور
تعقد الأشرطة وتضفرها
وتبتكر منها أربطة جديدة
كشكشات ، وزهور ، وشارات ـ
فواكه صناعية [٦].

أصبح الرواق رمزاً للحياة في المدينة ، زهرة غريبة مريبة لمدنية على قارعة الطريق ، لمدنية بدأت تطور حياتها العامة وتغزو جميع مناحي الحياة . كان الرواق شارعاً ومبنى في نفس الوقت ، مكاناً عاما وردهة للمرور ، واجهة خارجية ومبنى داخلياً ، مسكناً وسوقاً عاماً . كان أيضاً «بازاراً» ومخزناً للسلع ، كاتدرائية تجارية على طراز كلاسيكي قديم ، متاهة من المباني المتداخلة من الزجاج والحديد والصلب وزخارف الجص ، رمزاً للزوال وللشيء العابر المنصرم . وانعكس هذا الطابع المؤقت الانتقالي للرواق أيضاً على لغة التعبير ، وتحولت الحوادث العابرة هنا الى وقائع ذات شأن وثقل .

تبخرت السياسة وحوادث العصر في الرواق الى اشاعات وأقاويل ، يتداولها الناس وتنشرها صحف البولڤار . إستُحدث ذلك من المقالات المسمى «اجتماعيات» أو «عموميات» Feuilletons (فى الأصل بمعنى Feuilleter تصفّح) معبراً بذلك عن التغيير البعيد المدى الذي تبع ثورة يوليو عام ١٨٣٠ . حل الآن الفضول العام محل السياسة وتحوّل مقاتلو المتاريس بالأمس الى مواطن وأصحاب بارات

ورجال بنوك يجلسون في المقاهي ويتنزهون في طرقات الأروقة . في هذه الأماكن العامة نسوا تلك الأحلام وتلك الوعود التي رفعوها خلال الثورة . كان «المكان العام» هو الشرط الأساسي لنشوء تلك المجالات والمنصات التي هجرت السياسة تماماً . هكذا نشأ «الرواق» كصدى لذلك الجانب الذي أخفق من جوانب الثورة الفرنسية .

نشأت الأروقة الأولى في ظل حكم نابليون في بداية القرن التاسع عشر (في الفترة من عام ١٨٠٠ حتى عام ١٨١١) . على أن أغلب أروقة باريس الشهيرة قد نشأت خلال حقبة إعادة التكوين بعد عام ١٨١٥ ، في ظل لويس الثامن عشر وكارل العاشر ، وشيدت الأروقة الأخيرة بعد ثورة يوليو عام ١٨٣٠ في ظل «الملك المواطن» لوي فيليب . تركزت هذه الأروقة في المنطقة التي تحيط بالقصر الملكي ، وغزت موضة الأروقة في أعوام قليلة بقية مدن أوربا التجارية : برستل ، وبروكسل ، وجلاسكو ، ولندن . كان الرواق هو اجابة تاريخية بعينها في فترة من فترات التطور الصناعي والحضاري . الأروقة بهذا هي استجابة للحاجة الى مكان عام ، بعيداً عن طرق المواصلات المتزايدة ، بالاضافة الى كونه متجراً لتسويق السلع الصناعية الجديدة الفاخرة . كان الهدف من المضاربات في هذا الميدان هو تحقيق أعلى ربح ممكن من خلال العقارات ومن خلال الحاجات الجديدة والعوائد الاجتماعية . ولم تأت هذه الموجة من باب الصدفة ، فقد كانت وضعية المجتمع عام ١٨٠٠ أكثر تطوراً من البنى العامة القائمة . بتعبير آخر : لقد وُجد المواطن ولكن لم يوجد الرصيف (الترتوار) الذي يستطيع أن يسير عليه هذا المواطن ـ أدى ازدحام المواصلات في شوارع باريس الضيقة في ذلك الوقت الى لون من المزاحمة غير المتكافئة بين المارة وبين عربات الحنطور وعربات النقل .

الرواق وجمهوره ومجتمع الأدبــاء

كان **للرواق** جمهوره الخاص . أتاح الرواق الفرصة للبورجوازية الجديدة ومنتجاتها الغريبة ـ **البوهيمي والمتأنق والمتنزه والنساء** اللاتي يمثلن الوجه المقابل لهؤلاء ـ أتاح لهم الفرصة والمكان لعرض أنفسهم على الناس .

كان هذا الجمهور يحس بذاته ويشعر بالغبطة في أبهاء المسارح وتحت ضوء مصابيح الغاز ، في المقاهي والبارات المطلة على ردهات الأروقة المغطاة بالزجاج ، في ذلك الجو الاصطناعي ، جو الظاهر الجميل لمدينة الأحلام الزجاجية . كانت هذه الأروقة والممرات هي الاطار الوهمي لذلك الزمن الذي أصابه الاختلال : كل شي ـ تحت هذه الأقبية ـ كما يقول بودلير في «أزهار الشر» ـ حتى السواد ، متلالىء وساطع ويحمل مسحة الجديد ، «عالم خرافي» ، «ذهب ومعدن وروبين» ، «بواك من الأوبال» . ولكن هذا «الكورس الراقص» ليس سوى ظاهر جميل ، بلا آفاق ، «براويز تغلف صوراً جميلة»[٧] .

لم يخلق الرواق جمهوره ولم يبدع معماره فحسب ، وإنما أبدع أيضاً أدبه الخاص . كثير من أدباء العصر كانوا من سكان الأروقة . وقد كتب هينريش هاينه أشعاره في رواق من أروقة باريس ، وجعل **اميل زولا** من الرواق مسرحاً كئيباً لمآسيه الاجتماعية النقدية : «نانا» Nana وتريزا ركوين Thérese Raquin . وأقام **بلزاك** للرواق نصباً حياً ملتهباً في «الأوهام الضائعة» Verlorene Illusionen ، فالصورة التي رسمها لأروقة دى بوا Galeries de Bois في القصر الملكي لها طابع نموذجي :

«كانت أروقة دى بوا تمثل في ذلك الحين احدى الروائع الكبرى . وليس من باب الترف أن نصف ذلك المكان المريب الذي لعب طوال ستة وثلاثين عاما دواراً هاماً في حياة المجتمع الباريسي . كان المكان يتكون من ثلاثة صفوف من المحلات تحيط بممرين ، وترتفع نحو اثني عشر قدماً . كانت المحال الواقعة في الوسط تطل على الجانبين ، وكان الهواء يفيح بالعطن ، ولا يضيء المكان

سوى بصيص من الضوء المتسلل عبر القذارة المتراكمة فوق الأسطح . كانت هذه الأقبية تؤجر أحياناً مقابل مبالغ طائلة وذلك بسبب تدفق الزوار عليها . . .

تربط هذه الأروقة طرقات تبدأ ببواك شيدت قبل الجورة الفرنسية ولكنها لم تستكمل بسبب نقص الموارد المالية ، أما أرضية هذه الأروقة الزجاجية ، فقد كانت هي أرضية شوارع باريس المألوفة وإن كانت تغطيها القذارة التي تحملها المارة الى الداخل .

لعشرين عاماً كان مقر البورصة هو الدور الأرضي بالقصر الملكي المواجه لهذا المبنى . كان هذا هو مكان رجال الأعمال ومجال الرأي العام والشهرة ، ومركز الأعمال المالية والسياسية . أحياناً ما كان رجال البنوك وتجار باريس يملئون فناء القصر الملكي ويتدفقون عند سقوط الأمطار الى داخل الأروقة . وكان المكان يتميز بقدرته على ترديد الأصوات . فكانت ضحكات الزائرين تتردد في أنحاء المكان ، بحيث يعرف من يقف في نهاية المبنى ما يحدث وما يقال في الطرف الآخر منه .

ومع هبوط الليل كانت جاذبية المكان تصل الى ذروتها . فمن الأروقة المجاورة تتدفق العاهرات بمجموعات بمجموعات ، فالمكان مباح لهن . ومن جميع أحياء باريس تسرع بائعات الهوى الى القصر ، فهو إذ ذاك معبد تجارة الحب . وباستطاعة كل امرأة أن تغادر القصر بما اغتنمته دون عوائق . ومن ثم كان يجتمع فيه في المساء حشد كبير بحيث كان يتعذر على المرء الحركة إلا خطوة خطوة ، كما لو كان ينتظم في موكب أو في احدى الحفلات التنكرية . كانت النساء يلبسن أزياء غريبة لم تعد الآن معروفة ، الظهور عارية ، والصدور مكشوفة ، وتسريحات الشعر غريبة تستلفت الأنظار ، فهذه قد صففت شعرها كامرأة اسبانية وتلك جعداء تتدلى خصلات شعرها وثالثة قد عقدت شعرها في شكل ضفائر . أما السيقان فتغلفها جوارب ضيقة بيضاء تكشف بشكل أو آخر دائماً عن بطن الساق . ضاعت الآن هذه الشاعرية الانحلالية تماماً . الصراحة التي كانت تعم السؤال والجواب ، والأخذ والعطاء ونغمة التهكم والسخرية التي تتفق مع جو المكان . لم تكن هذه النغمة مألوفة في أبهاء الأوبرا أو لا الحفلات التنكرية . هنا الأكتاف العارية والنهود التي تطل من الثياب الداكنة ، وتخلق ذلك التناقض الساطع ، كان هذا جميعه يثير النفور ويبعث أيضاً في النفس المرح .» [٨]

ذهب لويس فردیناند سلين *L. F. Celine* أبعد من بلزاك في الكشف عن جانب الغرابة والعنف في الرواق ، وذلك في روايته **«الموت على أقساط»** ، إذ جعل رواق شوزيل Choiseul الشهير هو موطن بطل روايته . ينظر سلين الى الرواق باعتباره مبنى ذا طابع اجتماعي خاص يعيش فيه الناس في حيز مكاني محدود يفقدون معه حريتهم الذاتية . فرغم عمومية الشارع أو المكان فانه يتحول الى مكان ينظم السلوك الجماعي ويسيطر عليه . ومكمن التناقض والصراع هو مشتر الحب وعابر الطريق . فالصراع حول ذلك «الزبون» المرغوب لا يخضع لقانون أو حدود ، فهو صراع بلا رحمة كما يصوره «سلين» :

« كانت السيدة ميهون التي تسكن الدكان المقابل امرأة خبيثة . دائماً تسعى الى الشجار وتحيك الدسائس بلا انقطاع ، وكانت شديدة الغيرة ، على الرغم من أنها كانت تبيع مشدات البطن (كورسيهات النساء) بنجاح . كانت عجوزاً لها زبائن أوفياء منذ أربعين سنة ، نساء لا يكشفن بسهولة لأي انسان عن نهودهن . وكان (توم) هو السبب الذي أدى الى تدهور الأوضاع . فقد تعود أن يبول بجوار واجهتها الزجاجية . ولم يكن وحيداً أو فريداً في ذلك ، فجميع كلاب الناحية تفعل ما يفعله ، بل وأكثر من ذلك . فالرواق هو مجالها الذي تمرح فيه . جاءت ميهون خصيصاً كي تتحدى أمي وكي تحول الأمر الى فضيحة . قالت في غلظة شديدة : إنه لشيء كريه ووضيع ، فكلبنا القمىء يصيب واجهتها الزجاجية بالوسخ . . . وتصاعدت الكلمات وارتفع ضجيجها حتى دوت تحت السقف الزجاجي . وتدخل المارة ، منهم من يؤيد ومن يعارض ، وتحول الأمر الى شجار مشؤوم . وتخلت جدتي التي تتسم بالحرص عن حرصها المألوف وشاركت في السباب . وحين عاد والدي من عمله وسمع ما حدث أصابته لوثة من الغضب والانفعال الشديد ، بحيث تغيرت ملامحه ودارت عيناه في محجريهما بشكل مروع ، وهو ينظر الى الواجهة الزجاجية لهذه العجوز ، حتى خلناه قادراً على خنق هذه المرأة . فاعترضها طريقه وتعلقنا بمعطفه . . . ولكنه كان في قوة الدراجة النارية ، فجرجرنا معه الى دكانها . وأخذ يصرخ حتى الدور الثالث ويقول أنه سيفري هذه الملعونة صانعة الكورسيهات فرياً . بكت أمي وهي تستعطف قائلة : ما كان لي أن أقص عليك هذه القصة ! ولكن ما حدث قد حدث .» [٩]

كان هدف «سلين» ومعاصريه هو وصف أنماط الشخوص الذين انتجتهم المدينة ، ولكن أدباء النصف الثاني من القرن

التاسع عشر قد اكتشفوا شيئاً جديداً ، اكتشفوا ظاهرة «الجمهرة» وحياة الجماهير في المدينة الكبيرة ، فصوروا ظاهرة «الجمهرة» باعتبارها الملجأ الذي يحتمي به الجانحون والخارجون عن القانون وهكذا قدموا البدايات الأولى للروايات البوليسية . فمن موهبة اقتفاء أثر الجريمة وآداب رجل المدينة شكل الكسندر دوما Alexander Dumas روايته البوليسية الأولى

وأثارت ترجمة قصص «ادجار آلن پو» الى الفرنسية موجة من القصص البوليسية . وقد انعكست **«شاعرية الرعب»** لقصص «پو» على ديوان شارلس بودلير الشهير **«أزهار الشر»** . وكان لهذا المجلد الشعري كما نعلم صدى واسع في أوربا . يلتقط بودلير المضمون الاجتماعي لقصص إدجار آلن پو البوليسية ، ألا وهو ضياع الملامح الذاتية وضياع أثر الفرد في حشود المدينة الكبرى ، ولكن بطل بودلير ليس هو «رجل الجمهرة» ، ليس هو المخبر وليس هو المجرم ، وإنما هو نمط جديد : هو انسان معذب وضحية مثل صاحبه بودلير ، هذا البطل هو «عابر الطريق» .

عـــابــر الطريـــق

من خلال شخصية «عابر الطريق» عبر المجتمع البورجوازي عن نمط حياته ، عبر عن انكبابه على المسرح والحلم والوهم . فعابر الطريق هو مزيج من الانسان المتأنق والبوهيمي والأديب ، هو إنسان مغترب بلا جذور ، يحاول في إطار الجمهرة أن يعوض عن ضياع تميزه وخصوصيته . المدينة بالنسبة لهذا المتأنق ليست مأوى وليست وطناً ، وإنما هي مكان عام وحلبة يهرب منها ، ويسعى اليها في نفس الآن :

«أيتها البيارة المزدحمة بالحمق والآثام
يا إنبيق الألم الأبدي في جميع العصور .»

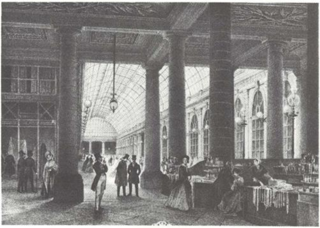
عرف بودلير في شخصية عابر الطريق نفسه الحائرة التي لا تستقر على شيء . فالوحدة هي رفيقه وإن كان يبحث عنها بين الجموع - إن كان عابر الطريق جزءاً من الحشد أو الجمع ، إلا أنه في نفس الوقت الصورة المضادة له . الحشد هو ذلك العنصر الذي يُمكنه من تحقيق ذاتيته أو فرديته المنعزلة عن الآخرين ، هو القناع الذي ينظر من خلاله الى العالم الهيلولي من حوله ، عالم المارة والطفيليين . الجمع أو الحشد هو ذلك الكورس الصامت في شعر بودلير . إنه القانون الأبكم الذي يتخلل «صوره الباطنية» . وحتى ينفخ في هذا الحشد روحاً ما ، يهبط الشاعر الى المدينة ، يهبط اليها كي يصارعها ويستخلص منها غنيمته الشعرية .

من العسير أن نتخيل «عابر الطريق» دون أروقة الممرات وواجهات المحلات . بدونها ما كان يمكن على الأقل أن يصل عابر الطريق الى ما وصل اليه من أهمية . فهو يخطو فوق الأسفلت اللزج ، كمشتر يبحث عن السلع والبضائع ويعيش تحت الأضواء وأمام المرايا وواجهات الزجاج في عالمه الوهمي . فالممرات والأروقة هي التي يسرت للانسان الكسول والعاطل أن يحيا حياته الجديدة وأن يعبر عن هذه الحياة ، أصبحت الممرات والأروقة هي مكانه المفضل ، أصبحت المنتزه الذي ينتزه فيه مع أفكاره ، والوسيلة الفعالة ضد شعوره بالضجر والملل ، صارت الأروقة مسكنه ومأواه ، وإن كان يعيش حياته على قارعة الطريق .

ويعبر عن ذلك فالتر بنيامين فيقول : اليافطات والواجهات اللامعة بالنسبة لعابر الطريق هي بمثابة اللوحات الزيتية المعلقة في الصالونات البورجوازية . أكشاك الصحف هي مكتباته ، وشرفات المقاهي هي أفنية المنازل التي يشرف منها على أجنحة بيته .

على خلاف «إدجار آلن پو» الذي ربط بين ظاهرة الجمهرة والجريمة ، يلبس «بودلير» لباس عابر الطريق كي يصور ضياع الانسان في المدينة الكبيرة ، وذلك من خلال أعين وحواس رجل الجنس أو زير النساء .

في قصيدة **«إلى عابرة»** في ديوانه «أزهار الشر»[١٠] ، يصف الحشد بأنه سبب ذلك الحب الهارب من الشاعر ، الحب الهارب باعتباره القانون الذي يطبع الحب في المدينة . وهكذا يشكو «بودلير» غربة الحياة تحت شروط المدينة الكبرى .



ردهة أحد الأروقة في القصر الملكي ، وقد تجمع فيها بعض المتنزهين والمارة .

الى عـــابـــرة

الطريق حولي بضجيجه يصم الآذان
فمرت أمامي سيدة ذات يد جميلة
ترفعها لتصلح حاشية ثوبها
طويلة ، رشيقة ترتدي السواد ، في حزن أنيق

رشيقة نبيلة لها ساقا تمثال
فأخذت أعب بافراط (في نزق)
من عينيها الصافيتين اللتين فيهما بذور العاصفة
أخذت أعب العذوبة التي تفتن والنشوة التي تقتل

برق . . . ثم ليل ! ـ أيها الجمال الهارب !
الذي بعثني في لحظة
ألا أراك مرة أخرى إلا في الأبد (في الحياة الأخرى) ؟

بعيد من هنا ، بعد زمن طويل
ربما لن يكون هذا أبداً !
لأني لا أدري الى أين تهربين ،
وأنـــت لا تعلمـــين الى أين أذهـــب
أنت التي كان يجب أن أحب
والتي كان يجـــب أن تعـــرف

AUF EINE DIE VORÜBERGING

Es brüllte um mich her der Strasse Toben
Und schlank, in tiefer Trauer, stolzem Leid,
Ging eine Frau vorüber, deren Kleid
Die Hände wiegend an den Säumen hoben,

Mit leichtem Schritt und Adel eines Bildes.
Verkrümmter Narr wollt ich aus ihren Augen
– Mit Stürmen schwangern fahlen Himmeln – saugen
Die Lust, die tötet, und verzaubernd Mildes.

Ein Blitz... dann Nacht! – O flüchtige Helligkeit,
Durch deren Blick sich neu mir hob die Brust,
Seh ich dich nicht mehr vor der Ewigkeit?

Wo anders, weit von hier! zu spät! wohl nie:
Ich weiss nicht, wo du gehst, du nicht, wohin ich flieh...
Dich hätte ich geliebt und du hast es gewusst!

A UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

المدينة و«أزهار الشر»

«أيتها المدينة . . .
كل هذا بينما أنت تضحكين وتغنين حولنا
مندفعة في سرور عارم . . .»

«بودلير»

لا يعود الصدى الذي أحدثه ديوان بودلير «أزهار الشر» إلى أنه قد اتخذ لأول مرة ظاهرة «الجمهرة» موضوعاً لأشعاره فخسب ، وإنما الى تلك الأعماق السحرية والى الازدواجية الشعورية التي تتخلل أبياته . لقد جمع بودلير بين «الحديث» و«التراث» في أكثر جوانبهما التصاقاً ، في صورهما الزائلة العابرة :

حين أرى كيف أن هذا الشبح
يخطو في وهن عبر زحام مدينة باريس ،
يبدو لي على الدوام أن هذا المخلوق الهش
ينزلق في همس الى مهده من جديد [1]

قد لا نجد شاعراً آخر قد عبر بكل أحاسيسه وشاعريته الغنائية عما أصاب روح الانسان من تشوهات ، من خلال تميمة أو فيتيش «السلعة» ومن خلال «علاقات السوق» .

اتخذ بلزاك وبودلير وفيكتور هيجو من «الحشد» موضوعاً جديداً للأدب . ولكن في حين تركزت خبرة بلزاك وبودلير الأساسية حول ضياع الفرد في الحشد ، جعل هيجو من الحشد موضوعاً للتأمل والفكر . احتفل هذا الأخير بالحشد كبطل ملحمة الحاضر ، ونظر اليه بالمعنى الكلاسيكي القديم باعتباره جموع الاتباع وجمهور المشاهدين في الساحات ، ورأى نفسه جزءاً من الحشد . ولأول مرة يتحدث هيجو الى الجمهور مباشرة كما يبدو من عناوين كتبه : «البؤساء» و«عمال البحر» . . . كان هذا بمثابة «الشهادة» السياسية لمواطن المدينة الكبرى الذي رفع راية التقدم والديمقراطية ليقود بها الجماهير .

على خلاف ذلك بودلير الذي تقمص شخصية عابر الطريق ، ولم ير في أيديولوجية التقدم سوى حلقات متشابكة من النشاط الوهمي ، فغنى للبطالة والكسل ، وتحدث عن «الخمول الخصب» وعن «البطالة المضمخة بالطيب» ، ونظم أشعاره معارضاً مبدأ تقسيم العمل الذي حول العاملين الى أدوات . لم ير بودلير في «العمل» شيئاً ذا مغزى ، وإنما آمل «الربح» و«الفائدة» من «دراساته» . فالدراسة هي العمل الوحيد للمتنزه وعابر الطريق . أحب بودلير سرعة السلحفاة . . . ولفترة ما اقتضت الموضة أن تتنزه السلحفاة أيضاً في ممرات الأروقة . ولو اقتضى الأمر ببودلير لكان على «التقدم» أن يسير بسرعة السلحفاة . ولكن حلمه هذا لم يتحقق ، وإنما الذي تحقق هو «فكرة الكارثة» التي كانت على الدوام قرينة أيديولوجية التقدم أو الوجه الآخر لها ، كما ذهب شترندبرج .

كي يهرب من الكارثة لجأ بودلير الى السوداوية والهلوسة و«لذة الرعب» (أو اللذة الانحلالية التي يلازمها الشعور بالاثم) ، الى ذلك الشعور المستمر بالكارثة . لقد ودع بودلير ذلك العالم الذي لم يعد في مقدوره أن يحتمله بأشعار كابية تصعد من أقبية حزن سحيق بلا قرار ، وحزن متوهج وضاح بحلم ضاع .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ارتفعت بالتدريج شعارات تدمغ ذلك الانسان العاطل المتنزه . نادى البعض : «فليسقط المتنزه !» تغير خلال هذه الفترة جمهور المتنزهين . فأصبح يتألف من التاجر والمزارع وصاحب مصنع النسيج ومعمل تكرير السكر أو رجل الصناعة .

ذهب زمان «الرواق» ووجدت السلع والبضائع سوقها الجديد في «المتجر الكبير» . هكذا أطاح المتجر الكبير بنظيره السابق «الرواق» ، أو بتلك «الكاتدرائية» الأخيرة لمجتمع العملاء والمستهلكين الذين التفوا حول السلعة . كانت الأروقة الباريسية قد تهدمت أو انهارت جزئياً وتحولت بسبب نقص الخدمات الأساسية الى «مراحيض عامة» ، وكما هو الحال في ذلك الركن من رواق شوزيل



رواق فيكتور عمانوئيل الثاني في ميلانو ، الذي تميز بضخامته وسقفه المصنوع من الصلب والزجاج . كان هذا الرواق يعتبر من روائع عصر الصناعة في القرن الماضي .
وكان هذا الرواق ملتقى الفئات البورجوازية .



رواق القيصر في برلين عام ١٩٧٣ . دمر في نهاية الحرب العالمية الثانية .

الذي عرفناه من خلال رواية لويس فرديناند سلين «الموت على أقساط».

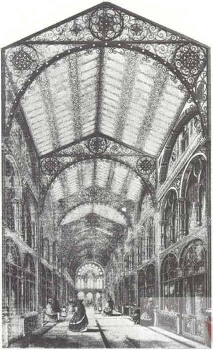
«أصبح الرواق ركناً ملوثاً يهدد الانسان بالاختناق البطيء المؤكد. لا منجاة هنا من بول الكلاب ومن البراز والمخاط والغازات المتدفقة. الروائح الكريهة التي تنبعث في أرجاء المكان تفوق روائح السجون. وأشعة الشمس التي تتسلل عبر أسقف الزجاج تتلاشى في الأعماق على ضوء شمعة واحدة. بدأ سكان الرواق يعانون من صعوبة التنفس، ثم أصبحوا يدركون أنهم لا محالة مختنقون في الرواق.. ومن ثم كان مدار الحديث على الدوام الريف والجبال والسهول والوديان...»[١٢]

في بداية القرن العشرين إنهارت مراكز المدن الكبرى: باريس ولندن وبرلين ونيويورك. وانتقل مواطن المدينة الثري الى ضواحي المدينة أو الى العيش في الريف. وقضت السيارة على متعة التنزه في أنحاء المدينة. إنهارت «الأروقة» في وسط المدينة أو هدمت. وهكذا مات «رواق المحلات والمارة». بدأت مرحلة جديدة من أجل إعادة تنظيم المدينة، تلك المرحلة التي عرفت في باريس باسم البارون اوسمان Haussmann. هذا البارون هو الذي أعاد تخطيط مدينة باريس، وقام بشق الشوارع الضخمة والحدائق الواسعة. فحتى نهاية القرن الماضي لم يكن هناك تخطيط عمراني لمدينة باريس. كانت المدينة تمتد وتتشعب بلا ضابط وبلا حدود. وقام أوسمان بانهاء هذه الفوضى على طريقته. فشق الطرق العريضة بلا هوادة عبر الأحياء القديمة، وحوّل هكذا «قرية الملايين» الى أحياء منفصلة، وهكذا أصاب «أروقة المحلات والمارة» في الصميم، وأطاح بالتدريج بما تبقّى منها.

الرواق كحلم سريالي

في القرن العشرين كان «الرواق» هو الطفل المدلل عند السرياليين: «كان أب السريالية هو (دادا) وأمه (الرواق)» (بلغة فالتر بنيامين).

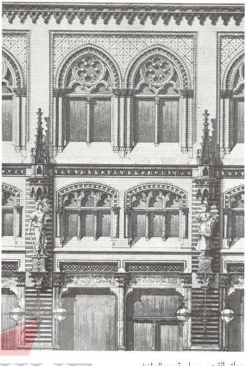
أصبح الرواق بالفعل مكاناً سريالياً لا صلة له بالواقع، قطعة من حياة الظلام (عالم المجرمين) ومكاناً للأحلام وموطناً للأوهام. كان «**الحلم**» عند السرياليين إنموذجاً



الرواكي الملكية وفقاً للتصميم المبدئي عام ١٨٦٨. «صلب وزجاج».

للعالم في تداخله الاعتباطي بين الواقع واللاواقع والمنطق والخيال. وقد تحول الرواق في منظورهم الى حلم سريالي مخيف، الى مكان أسطوري قد هجرته الآلهة. هذه هي ميتافيزيقيا هذا المكان الذي أصابته الشيخوخة كما أصابت القرن الذي نشأ فيه.

أصبح الرواق مكاناً يثير خيال الأدباء الملتفين حول «دادا» و«اندريه برتون» و«باول ايلوار» و«لوي اراجون» و«سلين». وقد كتب نعي الرواق اراجون في كتابه الشهير «الحياة الريفية في باريس» Paysan de Paris. في هذا النعي نكاد نستنشق ذلك الجو المشحون لرواق الأوبرا Passage de L'Opera في اللحظة التي كان فيها هذا الرواق يعيش أيامه الأخيرة. كان مقهى «سرته» Certa في رواق الأوبرا هو مقر اراجون السريالي عام ١٩٢٤. ولكن لم يكن لدى اراجون متسع من الوقت للانتهاء من وضع كتابه. ففي العام التالي أزيل مقهى «سرته» ورواق الأوبرا كي يفسح الطريق لبلقار اوسمان.



رواق القيصر . واجهة من الداخل .

هكذا من خلال الرومانتيكية السريالية حاول ذلك القرن المنصرم أن يستعيد في الخيال والحلم صيغه وتكويناته الاجتماعية المندثرة . فاكتشاف الرواق من قبل السرياليين شكّل المحاولة الأخيرة لاستعادة ذلك الرمز أو للعودة الى ذلك العالم الوهمي الذي استيقظ منه القرن العشرون بالتدريج . من خلال هذه الصور السحرية حاول المجتمع البورجوازي أن يعلّي نقائصه وأن يرتفع على طموحاته الفاشلة .

تحول الرواق الى موضوع للتأمل التاريخي الفلسفي في كتاب فالتر بنيامين الذي لم يكتمل ، تحول الى «استعارة» تلخص قرناً بأكمله ، والى فكرة محورية استعان بها بنيامين لرسم لوحته الضخمة عن القرن البورجوازي السابق .

الرواق كصرح قومي وكاتدرائي

في الوقت الذي أصبحت فيه أروقة باريس أماكن جذب للسواح ، أثارت شهرتها موجة عالمية ، فشيدت على غرارها الكثير من الأروقة في بروكسل وهامبورج ولندن وبرلين .

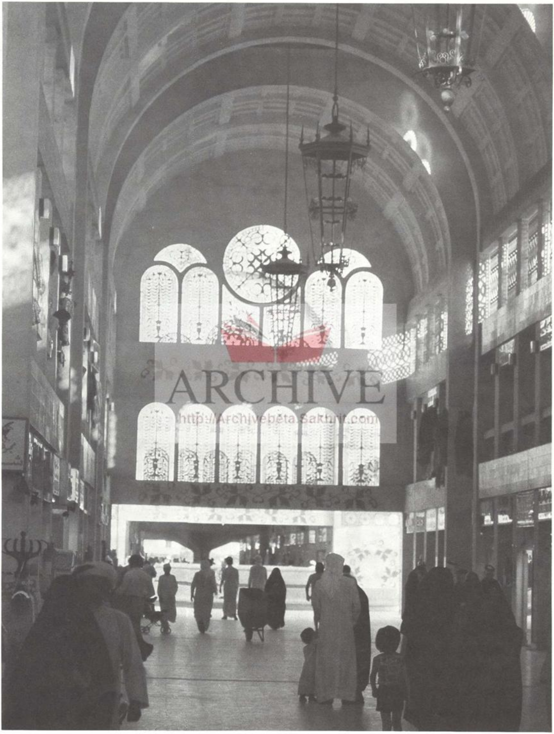
ولكن على خلاف أروقة باريس التي أقيمت كمعارض للموضة والترف وكمنشآت استثمارية تستهدف الربح وتحقيق أعلى الفوائد ، شيدت الأروقة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوربا كمباني عامة تعبيراً عن الشعور القومي وكجزء من التخطيط المديني .

من أمثلة هذا الشكل المعماري كمبنى عام نذكر رواق فيكتور ايمانويل (عمانوئيل) الثاني الشهير Galleria Vittorio Emmanuele II ، الذي آلف في معماره بين البهو الروماني والكاتدرائية . ويشير طابع هذا المبنى الضخم الى الباعث المباشر الذي أنشيء من أجله ، ألا وهو توحيد ايطاليا وقيام الدولة القومية (١٨٦١) . **لم يعد المعمار بهذا خاضعاً للموضة ، وإنما أصبح في خدمة السياسة .** كان رواق عمانوئيل الثاني بمثابة صرح ومعبد حديث للمدينة وللمجتمع الذي توحد في دولة قومية . وفي «تورينو» شيد «الرواق الوطني» Galleria Nazionale وفي جنوة رواق ماتزيني Galleria Mazzini تكريماً لذكرى الثائر والبطل القومي جوزيبي ماتزيني (١٨٠٥ — ١٨٧٢) ، وفي نابولي أقيم أولاً رواق نابولي ثم رواق امبرتو الأول . وهكذا بعثت التطورات التاريخية والمشاعر القومية المحلية نهضة الرواق في ايطاليا . وكرست هذه الأروقة للدولة الجديدة الناشئة .

الرواق التجاري في العصر الفيكتوري

كانت العاصمة البريطانية هي نقطة البداية لانتشار موضة الرواق في الدول الانجلوسكسونية . كان المبنى المضاهي للرواق الباريسي في انجلترا هو بواك الأوبرا الملكية Royal Opera Arcade (الذي شيد ما بين عام ١٨١٦ و١٨١٨) . احتذى هذا الرواق حذو الأسواق الشرقية ذات الأقبية أو السقوف المقوسة ، على أن أثر الرواق الشرقي على أوربا لم يكن في ميدان المعمار بقدر ما كان في ميدان الأدب . وقد بدأ هذا التأثير أولاً من خلال كتب رحلات الشرق التي احتلت مكان الصدارة في القرنين الثامن عشر والتاسععشر والتي كانت على الأغلب مزودة بالرسوم واللوح الايضاحية .

وأيا كان الأمر ، فان «رواق المحلات والمارة» الأوربي





هامبورج . الرواق التجاري الجديد بحي هانزا . افتتح هذا الرواق عام ١٩٨٣ .

▷ صورة الصفحة العشرين . الرواق التجاري الشهير في الشارقة في الخليج . وهو مثال لتوظيف عناصر التراث بنجاح .



خان الخياطين . طرابلس ـ لبنان . وهو من الأمثلة الجميلة للرواق الشرقي الذي يراعي ضرورات البيئة .

يختلف عن البازار أو السوق الشرقي على الأقل من حيث التكوين والوظيفة . فالطابع العام لأحياء المدينة الشرقية هو الخصوصية . فمن لا يسكن المكان أو لا يسكن الحي فهو غريب عنه . وطابع السوق الشرقي هو التخصص لا التنوع . وهو مكان تجاري وحرفي ليس فيه مجال «للمتنزه» و«العابر» بالمعنى السابق ، وتكوينه يخضع للأنماط الاقتصادية السابقة لعصر التصنيع .

بدأت موضة الرواق في العصر الفيكتوري إثر إقامة رواق فيكتور عمانوئيل وقد اختلفت مظاهر الرواق في انجلترا عنها في فرنسا . فانجلترا في تلك الحقبة مركز كبير للصناعة والتجارة تختلف فيه الحياة عن المجتمع الباريسي ، مجتمع المحافل والصالونات والغواني . ومن ثم كانت وظيفة الأروقة الفيكتورية هي أولاً وأخيراً وظيفة تجارية ، أي أنها جاءت تعبيراً عن الرخاء والازدهار الضخم الذي عاشته انجلترا في عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ — ١٩٠١) .

الرواق في ألمانيـــا

احتفل في ألمانيا قبل نهاية القرن التاسع عشر (١٨٦٩ — ١٨٧٣) باقامة الدولة الموحدة بزعامة بروسيا ، وذلك باقامة نصب قومي ، هو «رواق القيصر» في برلين . كان «جاليري القيصر» في برلين هو أول مبنى تجاري كبير يقام على نمط الرواق ، وقد قلد هذا النمط على نحو مشابه في جميع المدن الكبرى في ألمانيا ، ويختلف الأمر في ألمانيا عنه في ايطاليا . ففي ايطاليا كان الهدف من رواق عمانوئيل الثاني هو إقامة صرح وطني للدولة الموحدة ، أما الهدف من رواق القيصر فقد كان تثبيت حق الزعامة في الدولة الألمانية لبروسيا وعاصمتها برلين . وبالتدريج تحولت برلين الى عاصمة الدولة الألمانية التجارية والى عاصمتها السياسية .

هذه هي قصة «رواق المحلات والمارة» الأوربي عبر قرن من الزمان . نبع الرواق من النظام الاقتصادي الليبيرالي وعبر عن طبقة اجتماعية بعينها وعن الروح العامة التي أوجدتها أحداث الثورة الفرنسية وتطوراتها .

في بداية القرن العشرين اختفى الرواق من جميع المدن الكبرى في أوربا باختفاء الحاجات والوظائف وأيضاً المشاعر التي عبر عنها ، وبتغير البنى الأساسية .

فقدت المدينة الكبرى في مطلع القرن اشعاعها الأول وأصبحت أوضاعها الاجتماعية والمكانية والصحية موضع شك وتساؤل ، ونشأت فكرة **المدينة الخضراء** كوسيلة للتغلب على مسالب المدينة الكبرى ، ومن ثم تطور معمار المدن الى فرع بعينه من فروع هندسة المعمار . وطورت أسس جديدة للمباني والاستخدامات والوقاية من الحرائق والكوارث . . الخ وكان هذا يعني نهاية الأبنية المغلقة كما تمثلت في الرواق المغطى . لم تعد المباني تكوّن وحدة مترابطة ، وإنما استقل كل مبنى عن المبنى الذي يجاوره . تغير مفهوم المدينة كنظام مكاني واستبدل بمفهوم المدينة كنظام يتكون من وحدات متعددة . على أن قصة الرواق لم تنته بعد .

الرواق في ثوب جديد

بعد نحو نصف قرن نشاهد اليوم نهضة جديدة للرواق في ثوب مغاير في جميع مدن أوربا : **الرواق كمكان عام مفتوح** . خلال هذه الحقبة مر المعمار والتخطيط المديني بمراحل وتجارب عديدة : من المستقبلية Futurismus والتكعيبية Kubismus وهندسة الباوهوس Bauhaus ومن النزعة التاريخية Historismus في ظل الرايخ الثالث الى المانرزم Manierismus في الخمسينات والى معمار المباني الجاهزة المعيارية النمطية DIN-Normen-Architektur في حقبة «المعجزة الاقتصادية» . وفي ظل ذلك التطور انتصر الكم على الكيف ، وانتصرت الوظيفة على النوعية ، والاقتصاد على الجماليات ، وتضاءل أو انمحى دور الابداع . وطغت طرق المواصلات والسيارة ـ هذه التميمة الجديدة ـ على المجال الباقي لحياة الانسان في المدينة . تقطعت الأواصر والروابط وتفتتت حياة الانسان بين مجالات العمل والسكن والاستجمام . . . نشأت في أواسط المدن الكبرى مراكز التجارة والادارة وارتفعت في أجواء المدينة مباني المكاتب والأعمال والفنادق ، وانتعشت المضاربات في العقارات والأراضي وسقطت الكثير من المباني والأحياء التاريخية ضحية هذا العنف الاستثماري . . وسرعان ما مدت الطرق السريعة والطرق العلوية كي تربط ضواحي المدينة بوسط المدينة .

في ظل حقبة «المعجزة الاقتصادية الألمانية» انتصر المعمار

الحديث على التراث ، وتفتتت البنية العمرانية التقليدية للمدينة الألمانية . كان طابع هذه البنية هو الاحساس بالأمان والثقة والقرب والانتماء **وشعور الانسان بالمكان** Raumgefühl . هذا المكان هو جزء من التكوين الوجداني للانسان ، فقد ارتبطت نشأته به ، وفي أرجاء هذا المكان المألوف يحس بقدرته على التواصل . ولكن أين يكتسب انسان المدينة الكبرى الآن هذا الاحساس ؟

كان رد الفعل على غربة الانسان في المدينة في بداية السبعينات فريداً . في شبه انتفاضة عامة تكونت في جميع مدن ألمانيا مجموعات من الشباب أخذت على عاتقها مهمة تجميل واجهات وحوائط المباني الخلفية والأفنية الجرداء برسومات الأشجار والحدائق الغناء والمشاهد الطبيعية الخرافية ، معبرين بذلك عن شعور الامتعاض وعدم الارتياح في مدينة أو مدنية «الخرسان» .

وعاد النقاش عن العلاقة الجدلية بين «التراث» و«الحديث» وبدأ مخططو المدن يراجعون مفاهيمهم . ما كان بالأمس القريب هو قمة «الحداثة» تكشف للكثيرين عن وجهه الحقيقي : بأنه نتاج تابع ، تحكمه الأنظمة والأطر الاقتصادية السائدة . واستجاب على الأثر المهندسون العمرانيون للحاجات الجديدة ، فنشأت **مناطق المشاة والمارة** في وسط المدينة ، وأعيد ترميم واجهات المباني القديمة المحيطة بهذه المناطق ، وطورت المباني الجديدة كي تتآلف مع جو المكان ، وشجّرت هذه المناطق ومدت فيها البساتين وأقيمت النافورات ، وأعيد تخطيطها كأماكن للتواصل والترويح ، بها مقاه ومطاعم ودور عرض وأماكن جلوس . . هذا بالاضافة الى الأسواق والمحلات التجارية القائمة بها من قبل . ونشأت في هذه المناطق ممرات مغطاة وبواك وأروقة مسقوفة بالزجاج . وهكذا تحول رواق الأمس الى شارع اليوم المخصص للمشاة بعيداً عن مشاحنات العربات وضوضاء طرق المرور .

فهل عودة «الرواق» من باب الحنين الى الماضي ، أم هو تعبير عن حاجات انسان المدينة وتطلعه الى «الاحساس بالمكان» والى القدرة على التواصل والالتقاء بالغير ؟

هوامش

١) غمرت سوق الكتب في العام الماضي الكثير من المؤلفات الجديدة ، المؤلفة والمترجمة ، وكذلك عدد من أمهات الكتب القديمة في مجال العمران والتخطيط العمراني . ونذكر هنا المؤلفات التالية ، التي تتميز بقدرتها على تقديم حلول عمرانية تجمع بين المطالب الحديثة وحاجات الانسان الأصيلة ، وتجمع أيضاً بين الفن والعقل ، وهي كتب موجهة فى الأصل الى المتخصصين في مجالات العمران والاجتماع والفن :

Andrea Palladio; Die vier Bücher der Architektur, Verlag für Architektur Artemis, München 1983
Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1983.
Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt, Campus Verlag, Frankfurt - Newyork 1983.

٢) Georg Simmel: Philosophische Kultur, 1911.

يعتبر زمّل مؤسس علم الاجتماع في ألمانيا ، وهو أول من أبرز التناقض الذي يعم مظاهر الحياة الحديثة وتوجهاتها .

جعل زمّل من الوجود الانساني المحسوس والحياة اليومية موضوعاً لأبحاثه . وقام بوصف مظاهر الغربة وتبعات عمليات التعقيل والترشيد ، وطغيان الموجودات وعناصر المدنية على الوجود الانساني .

٣) Wolfgang Pehnt: Das Ende der Zuversicht. Verlag Siedler, Berlin, 1984.
In diesem neuerschienenen Buch wird die Architektur des 20. Jahrhunderts in ihren Ideen, Bauten und Dokumenten kritisch dargestellt.

٤) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band V, 1 und 2.
Das Passagenwerk.Suhrkamp Verlag, 1982.

٥) Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, Band 5, Schriften 1831-1837. Ullstein Werkausgaben, 1981 (S. 107-108).

٦) Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien.

٧) Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen (Les Fleurs du Mal, 1857). In der Übersetzung von Carlo Schmid, Wien-München, 1957.

٨) Charles Baudelaire: a. a. O.

٩) Honoré de Balzac: Verlorene Illusionen (1842-48). Übersetzung von E. W. Junker, München 1976.

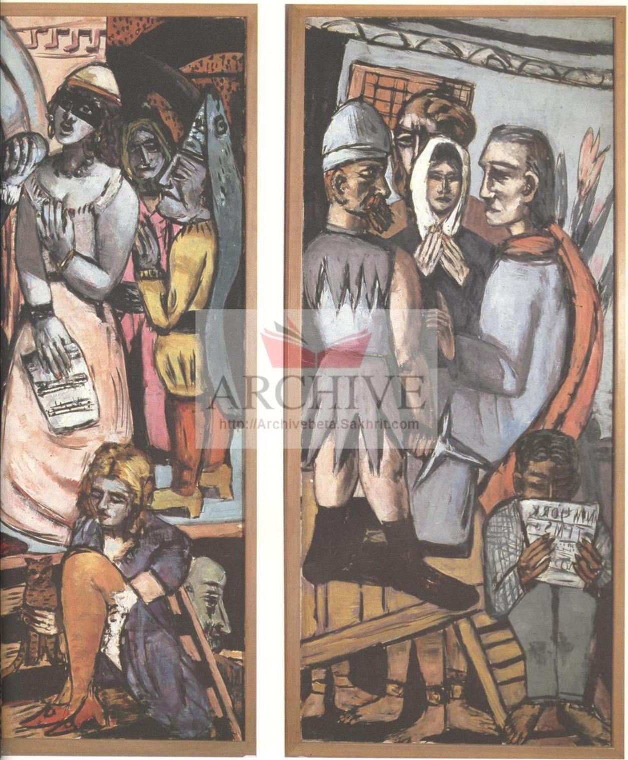
١٠) Louis Ferdinand Céline: Tod auf Kredit (1936). Deutsch 1937

١١) Charles Baudelaire: a. a. O.

١٢) Charles Baudelaire: a. a. O.

١٣) Louis Ferdinand Céline: a. a. O.

a. a. O.





ستيفن جرين

الفنـــان التصويري كمتصـوف

بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد ماكس بيكمـــان

تحتفل الدوائر الفنية والثقافية هذا العام بمرور مائة عام على ميلاد الرسام **ماكس بيكمان** Max Beckmann الذي يُعدّ من كبار الفنانين التصويريين الأوربيين في القرن العشرين . وتقام بهذه المناسبة معارض عديدة لأعماله في ميونيخ وكولونيا وبرلين وبريمن .

على عكس تيارات الفن التجريدي الحديث التي سادت أوربا الغربية في مطلع القرن ، استرشد ماكس بيكمان في لوحاته بالأشكال الطبيعية والواقع ، وصاغ الواقع بلغة الألوان ، صور «العالم» و «اندثار» ، وصور الحب والموت ، وعالم المدينة وعالم النفس البشرية ، صوّر المواطن العادي كما صوّر نفسه ، سجل الأحلام والكوابيس في زمن الأهوال والمخاطر ، صوّر ذلك من خلال صور الشخوص الموحية بالأسرار والغرائب ، كان هدفه الفني «**أن يجعل غير المرئي مرئياً من خلال الواقع**» . بهذا المنحى المنفرد قاوم تيارات الفن التجريدي التي راجت عند مطلع القرن في مراسم الفنانين بين ميونيخ وباريس . لم يستهدف بيكمان أن يُنمي أسلوباً بعينه ، وإنما تصوّر العالم ككُلّ متماسك بطريقة أصيلة (أي مبتكرة وذاتية في نفس الوقت) . لم تكن تعنيه الصيغة الفنية بقدر ما كان يعنيه المضمون والمحتوى . ففي الوقت الذي تخلص معاصروه من الالتزام «بالتشخيص» كي يستطيعوا التعبير عن رؤياهم من خلال فن التصوير «الصرف» أو التجريدي ، حاول بيكمان أن يعيد صياغة الواقع وأن يضفي على الصور والشخوص قيمة العاطفية والروحية . فقد كان من قناعاته أن «الواقع في حقيقته شديد التجريد والتعقيد» .

من أجل جعل غير المنظور منظوراً أبدع ماكس بيكمان نحو ثمانمائة لوحة زيتية ونحو هذا العدد من الرسوم الرصاصية واللوحات المائية والخطية المطبوعة (من هذه التركة الكبيرة يضم المعرض الحالي في ميونيخ ١٣٢ لوحة زيتية و ١٦٥ لوحة خطية) ، ومن المقرر أن ينتقل هذا المعرض من ميونيخ الى برلين ثم الى سان لويس ولوس أنجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية .

ليس من المغالاة القول : إن جميع هذه الأعمال تجمع بين عنصرين أساسيين : الرغبة في المعاصرة ، والرغبة في الارتفاع وتجاوز حدود العصر ، فهو كفنان معاصر يتطلع الى الارتباط بالقوى العليا ، ويحمل بين جوانحه ملامح النبي والكاهن وحامل الأسرار .

بين هذين القطبين يقف ماكس بيكمان بلوحاته التصويرية ، فأعماله هي نتيجة الصراع الخلّاق بين الواقع والتطلع الى المتعالي ، فهو يسعى الى تصوير المتنافرات والى التعبير الشعري في نفس الآن . من جانب يواجه دون انقطاع أحداث العصر من خلال فنه التصويري : الحرب وأطلال الحرب ، النفسية والمادية ، وبؤس الحياة في المدن الكبرى والتشهير السياسي ، والحياة في المنفى ، ومن جانب آخر يحاول على الدوام أن يُلبس الحاضر ثياب المجاز والأماثيل الصوفية ، وأن يضمنه هكذا معنى رمزياً يفوق حدود الزمان والمكان . فهو لا يرضى للانسان أن يقف فحسب عند حدود الضآلة ودورة الزمن الميت ، وإنما يسعى على الدوام الى تحقيق ذاته ككائن إنساني علوي .

عاش ماكس بيكمان حياته متقلباً أو مفتوناً بهذا التناقض والازدواج بين العالم الخارجي والعالم الباطني . حاول بأدواته أن يعتصر من الفناء واللامعنى المغزى والمعنى المُفتقد وكانت وسيلته في ذلك هي «**الخيال المكاني**» ، فقد كان يعتقد أنه يكتشف بنظرته الثاقبة عالم الالــه اللانهائي الذي يحيط بنا . ويقول : «الخبرة الساحرة الراسخة في نفسي هي خبرة تجسيم المكان بواسطة الخطوط والألوان . ومن خلال هذه الخبرة أحس بالبعد الرابع المجهول للأشياء والكائنات ، ذلك البعد الذي أبحث عنه بكل عصب في روحي» .

▷ صور الصفحتين ٣٤ ، ٣٥

ممثلون في أروقة دار التمثيل . تصوّر هذه الثلاثية العالم كمسرح . نلمس هنا ضرورة تقمّص الأدوار وصعوبة التوحد مع هذه الأدوار . فكل دور فيه الكثير من العسف وتكبيل الذات . نلمس من الشخوص ما تعانيه من وحدة وما تمثله من أدوار متعددة في نفس الوقت . رسم بيكمان هذه الثلاثية عام ١٩٤١ ـ ١٩٤٢ . متحف فوج كات ـ جامعة هارفـــر .

من الشروط التي وضعها بيكمان لفنه : «التصوير الطبيعي» في مواجهة «أنا» الفنان و«الموضوعية» في مواجهة «رؤياه الداخلية» . فقد كان من قناعاته أن على الفنان أن يواجه نفسه في المرآة وأن يواجه العالم بصورته في المرآة . ويقول بيكمان في هذا الباب إن أعظم سر في الوجود هو «أنا» الانسان . ووفقاً لهذا المطلب نراه يتجنب على الدوام منافقة نفسه أو العالم من خلال التجميل والمصانعة والاعلاء أو غير ذلك من العناصر الزخرفية . فالأصل في لوحاته هو «**المضمون**» ، أما «الشكل» فهو يخضع للمضمون ويرتبط به ارتباطاً وثيقاً . ولعل هذا الملمح الأساسي الذي يرتفع بالكثير من أعماله الى مرتبة الخبرات الفنية المثيرة .

تزدحم في صوره الشخوص من خلال الألوان القوية ، ولكنه يكبح جماح هذه الشخوص بعنف بواسطة الخلفية السوداء وبواسطة القضبان والكتل الخشبية والخطوط الحادة ، ومن تفاعل هذه العناصر تكتسب لوحاته أسلوباً أصيلاً ينبض بالحيوية .

كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة منعطف حاد في تطور ماكس بيكمان . كان حتى ذاك من رسامي المدن الكبرى وفناناً صاحب رؤية كشفية . وتتضمن لوحات هذه المرحلة الأولى العديد من صور الشخوص ومشاهد المدينة ومواقف الصراع النفسي الدرامي . على أن هذه الصور لا تعبر عن شيء عابر منصرم ، وإنما تتضمن إجابات مكثفة ذات طابع مسرحي متضخم على تساؤلات الحاضر ، وتتضمن لوحات تعبيرية مثيرة ، من بينها لوحة تصور معركة في الأدغال وتربط بين هذه الحركة وبين غرق السفينة العملاقة «تيتانيك» بعد اصطدامها بجبل من الثلج في المحيط في أول رحلة لها من أوربا الى أمريكا .

قضى ماكس بيكمان فترة الحرب العالمية الأولى ومفازعها كجندي متطوع من جنود التمريض والاسعاف في بلجيكا . واستجاب بيكمان لخبرات الحرب بلغة جديدة ، فهو في لوحاته التالية يغير من وجوه شخوصه بواسطة التحريف والتشويه (تقليص عضلات الوجه) أو من خلال ضغط هذه الشخوص في زوايا معوجة وفي أركان أو أماكن حادة تشبه غرف المساجين .

أما في العشرينات فقد عاش بيكمان سنوات نجاحه الكبير ، وتنعّم بهذا النجاح . وقد انعكس هذا النجاح أيضاً على لوحاته ، فموضوعه الآن هو عالم الغواني الجميلات ، عالم البارات والفنادق الفاخرة بين برلين والريفييرا وباريس . وعلى الرغم من ذلك نلمس خلف هذه الصور بحث الفنان الذي لا يهدأ عن دوره كفنان وعن مغزى الفن .

في هذه المرحلة ترتبط صورة الفنان الذاتية أيضاً بمناظر السيرك وعروض المتنوعات ، فنشاهد الفنان في لباس المهرج والبهلوان وهو دور تقليدي مثير للانتباه . والواقع أن بيكمان قد رأى نفسه على الدوام في هذه الثياب . هكذا نراه في صوره الذاتية المتعددة التي يجمع فيها دائماً بين الوعي الذاتي وبين الانسان صاحب الرسالة . ومن المؤكد ان عناصر التغريب والسخرية التي تضمها هذه الصور لا تناقض شعوره كفنان بالاعتزاز وبالخصوصية . فطاقية المهرج والقرون التي يضعها على رأسه والبوق والنفير وغير ذلك من عُدد الفنان إنما تعبر في حقيقتها عن اعتزاز الفنان بذاتيته واعتزاز الفن بقدسيته . ولذلك **قصة** أيضاً ، فلو تتبعنا قصة هذه التصاوير الذاتية في أعمال بيكمان سنرى أن منبع التغريب في لوحه هو ذلك التصادم أو التضاد بين قصة حياته كانسان وقصته كفنان . سنرى أن من منابع هذا التصادم حملات التشهير والتحقير التي تعرض لها بيكمان بعد عام ١٩٣٣ في ظل النازية في برلين ، ثم مجرى حياته في المنفى في امستردام اعتباراً من عام ١٩٣٧ ، ثم في أمريكا بعد هجرته اليها عام ١٩٤٧ .

في ظل التهديد ينحو بيكمان الى التكثيف والتركيز الشديد ، ففي هذه الفترة يرسم لوحاته الشهيرة «جهنم» و «يوم القيامة» و «فاوست» (الجزء الثاني) ، نشأت هذه اللوحات في ظل احتجابه في برلين ، ثم في عزلته في المنفى .

منذ عام ١٩٣٢ تنهال عليه معاول ممثلي الثقافة النازية ، ويوصم فنه بأنه من فنون الانحطاط والضعف ، وفي مارس عام ١٩٣٣ ، أي بعد شهرين فحسب من تولي هتلر السلطة ، يُعزل بيكمان من منصبه كأستاذ في مدرسة الفنون بفرانكفورت ، فينتقل على الأثر للاقامة في برلين .

عاش بيكمان حتى نهاية الحرب في أمستردام وهاجر عام



ماكس بيكمان :
صورة ذاتية للفنان وهو يرتدي بدلة سموكينج ١٩٢٧ . زيت على كتان . الحجم ١٤١ × ٩٦ سم . تبرز هذه الصورة شعور الفنان بذاته وبقدره ، ومكانته ، ولكن هذا الشعور لا يخلو من السخرية بالذات .



ماكس بيكمان :
ثلاثية . السفر والرحيل ١٩٤٢ – ١٩٣٥ . زيت على كتان . نيويورك . متحف الفن الحديث .

١٩٤٧ الى الولايات المتحدة حيث عمل في سنيه الأخيرة بمدرسة الفنون الملحقة بمتحف بروكلين بنيويورك . وتوفى بيكمان في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٥٠ ، وهو في طريقه لزيارة معرض من معارض الفنون .

أية وصية قد خلفها لنا ؟ لعلها مفتاح الألغاز ، ونعني بها تلك «**الرؤية الشملة**» التي استمع اليها ـ كما يحدثنا ـ في أحد الليالي من شخص من شخوصه :

«إننا نلعب ولا نتكاشف ، نلعب ونتوارى عبر آلاف البحار ، نحن الآلهة في السحر وفي الظهيرة وفي سواد الليل ، إنكم لا تبصرون ، لا تستطيعون رؤيتنا ، ولكنكم **أنتم** أيضاً **نحن** ، ولهذا نضحك بجذل في السحر وفي دجى الصباح وفي الظهيرة وفي سواد الليل . النجوم عيوننا ، وضباب العالم لحانا (جمع لحية) ، والحياة قلوبنا ، نتوارى ونتخفى فلا تبصروننا ، وهذا ما نبغيه في السحر وفي الظهيرة وفي سواء الليل» .

هذه القوى الخفية التي تمارس لعبتها الجذابة المروعة بالانسان هي قوى الابداع أو المعرفة التي يحاول بيكمان أن يستحضرها بفرشاته . هذه القوى التي تنفث غضبها المدمر ، كما نشاهد في ثلاثيته المسماة «السفر» أو «الاقلاع» .

في هذه اللوحات نشاهد الانسان مكبلاً ومقيداً بالأغلال ومشوهاً يتلقى مصيره من رسول إلهـي يلبس ملابس خادم من خدمة المصاعد ، على أن الصورة الوسطى في هذه الثلاثية تشع أملاً بالخلاص ، وذلك من خلال صورة الطوفان التي يستخدمها بيكمان بتنويعات مختلفة في لوحاته . لقد انتهت كارثة الطوفان ، وهناك طائفة من المختارين يحلقون تجاه الأفق ، وهي صورة تعني عنده «الوجود الالهـي في كماله» هؤلاء الصحابة يصعدون تجاه الالـه ، في حين يطلق «الملك» سرباً من السمك الصغير في الماء علامة على تجدد الحياة .

رولف لبينز

التحول الاجتماعي و«عملية التمدن»

يعنون نوربرت إلياس Norbert Elias مؤلفه الرئيسي «**عملية التمدين**» Prozess der Zivilisation . والتأكيد في هذا العنوان على لفظ «**عملية**» بمعنى الصيرورة ، أي «التمدن» كعملية حية متواصلة ومتطورة ، تنتقل من مرحلة الى أخرى في تتابع مستمر . أما لفظ «التمدن» فيستخدمه المؤلف بمعنى شامل ، فما من شيء إلا ويخضع لعملية التمدن . فلفظ التمدن يشمل من منظوره عادات الأكل والشرب ، والسكن والنوم والنظافة ، وطقوس الحياة اليومية . . . الخ كما يشمل وسائل الانتاج وتطور الوسائل التقنية والمعارف العلمية ونمو الشعور القومي والانتقال من النظام العشيري الى نظام الدولة الموحدة . . . الخ .

يحاول نوربرت إلياس في مؤلفه «**عملية التمدن**» أن يمزج قصة الانسان الفرد بقصة المجتمع وأن يصور تطور المدنية الغربية من خلال العلاقات المتشابكة بين التكوين النفسي والتكوين الاجتماعي .

منطلق التحليل لـ «عملية التمدن» الأوروبي هو نشوء أجهزة مركزية قوية ومؤسسات سلطوية كشرط أساسي للانتقال من النظام الاقطاعي الى أشكال السيطرة المركزية ومن ثم الى بناء الدولة . إن تنظيم توزيع السلطات والوظائف في هذه المجتمعات (التي تمثلت أولاً في أنظمة الامارات والبلاط الملكي) أدت الى تزايد اعتماد الناس بعضهم على البعض أي الى فقدانهم لاستقلاليتهم النسبية والى تزايـد تبعية بعضهم للبعض . وعلى نحو مشابه كان لضرورات الحماية من القوى المعادية الخارجية تبعات واضحة تمثلت في ضرورة انتظام الفرد وضبط النفس أكثر من ذي قبل . وقد أدى ذلك بدوره الى السيطرة على العواطف والنوازع ، والى توسيع آفاق الفكر وعدم ارتباط السلوك باللحظة الآنية أو المباشرة ، وهكذا . . خضعت نوازع الانسان لعمليات مستمرة من الضبط ، وتشكلت بنية الانسان النفسية من جديد .

بطبيعة الحال لم تختف الضغوط وضوابط السلوك الخارجية ، ولكن حلت محلها بالتدريج الضوابط الذاتية . بمعنى أن تكون الأجهزة السياسية والادارة المركزية يقابلها على مستوى الفرد نمو أجهزة السيطرة على النفس .

انتقل هكذا **ميدان المعركة من الخارج الى الداخل** ، الى داخل الفرد ، وقد أعقب ذلك توترات كبيرة بين «الأنا العليا» للفرد ومكونات اللاوعي ، وازدادت حدة التوترات الفردية الناشئة عن الضغوط الاجتماعية ، وانعكست بدورها على المجتمع المحيط .

على هذا النحو تترابط عمليات التحول الاجتماعي والنفسي على شكل نسيج يحدد مجرى التاريخ .

وحتى الآن تستخدم **نظريات التطور التاريخي** المادة التاريخية كوسيلة إيضاحية فحسب . ومن الملامح الخاصة لفكر نوربرت إلياس أن نظريته عن «المدنية» لا تصف أو تشرح التطور التاريخي فحسب وإنما تصور نشوء النظرية ذاتها كعملية تطورية وهو يعرض عملية التطور هذه بصورة حسية ملموسة .

فالتغير الذي طرأ على النظرة الى الحاجات الطبيعية على سبيل المثال والذي يصفه إلياس في المجلد الأول من كتابه يشمل أيضاً عادات «البصق» و«التمخط» وطريقة النوم والعلاقة بين الرجل والمرأة وتغير الغرائز العدوانية . وجميع هذه أمثلة حية ملموسة للطريقة التي تتكون بها النظرية .

قد أدى هذا المنحى في بعض الحالات الى سوء فهم نوربرت إلياس فقد نظر البعض الى مؤلفه «عملية التمدن» باعتباره مجموعة من القصص والنوادر المثيرة . ولكن إلياس نظر الى هذه التفاصيل اليومية باعتبارها خاضعة للتغير والتحول المستمر ، ومنها أو من مجموعها قد تكونت في النهاية «المدنية الغربية» . **فعملية التمدن** تتضح في تغير عادات المائدة كما تتضح في السلوك الضريبي ، تتضح من نسق المشاعر والانفعالات السائد ، كما تتضح من خلال تكوّن الدولة القومية .

هكذا تتبين شمولية نظرية التمدن هذه ، فهي تمتد من حيث الزمان كما تمتد أيضاً من حيث الموضوعات . بطبيعة الحال ليست جميع الموضوعات سواء ، ولكن ليس هناك موضوع بلا أهمية بالنسبة لعملية التمدن .

وضع نوربرت إلياس حجر الأساس لنظريته الاجتماعية هذه منذ نحو أربعين عاماً ، ثم عمل على تطويرها وتنميتها في مختلف الميادين ، من ميدان العلاج النفسي ، الى ميدان علم الاجتماع الرياضي . وبالاضافة فقد أشار في وقت مبكر الى ضرورة توسيع نظرية التمدن وترقيتها في اتجاهين هامين : في مجال دراسة عوامل التربية

والنشأة الاجتماعية ، وفي مجال دراسة عمليات التشابك والترابط المطرد بين الدول القومية .

هكذا يطرق مجالات البحـــث الجديدة التي تتبلور اليوم ملامحها في علم التاريخ وعلم الاجتماع . وهناك الآن على سبيل المثال محاولات جادة لاثبات ظاهرة **«تاريخية الطفولة»** ،(بمعنى أن الطفولة وموقفنا منها ليست ظاهرة ثابتة وإنما قد خضعت للتغيير)والى الربط بين تاريخ الطفولة وتطور أجهزة قياس الزمن وتطور الوعي الذاتي بالزمن .

وعلى الرغم مما سبق ، نلاحظ أن أثر «نظرية التمدن» على علم الاجتماع وعلم التاريخ ما زال هامشياً كما يسجل نوربرت إلياس نفسه .

قد توضح لنا هجرة المؤلف وحياته في المنفى بعد استيلاء النازية على الحكم في المانيا جانباً من هذا التأثير الضعيف . ولكن السبب الأساسي هو انشغال علم الاجتماع في المانيا بعد الحرب في اللحاق بتطور علم الاجتماع في الولايات المتحدة الأمريكية .

هذا الى جانب المصاعب التي صادفها مفهوم «نظرية التمدن» عند نوربرت إلياس . فنحن نصادف هذا المفهوم على سبيل المثال عند ألفريد ڤيبر A. Weber ، إلا أن ڤيبر يستخدم هذا المفهوم بمعنى مغاير ، ويفصل بين العملية الاجتماعية وبين عملية التمدن وبينهما وبين تطور الحضارة .

منذ مطلع القرن يوجه علم النفس الاجتماعي في فرنسا ، وكذلك علم التاريخ اهتماماً خاصاً لموضوع «التمدن» ، ولكن استيعاب العلوم الاجتماعية الألمانية تعوقه على الدوام عوائق كبيرة في فرنسا . أما في الولايات المتحدة فقد احتلت «النظرية البنائية الوظيفية» كما عبر عنها تالكوت پارسونز في كتابه «بنية الفعل الاجتماعي» مكان الصدارة . Tallcott Parsons, The Structure of Social Action

هذه النظرية يبوبها نوربرت إلياس تحت مفهوم «علم الاجتماع الاستاتيكي» ويعتبرها الطرف الآخر المضاد لعلم الاجتماع الذي يمثله . . هذه هي االعوامل الخارجية التي جعلت من نوربرت إلياس شخصية هامشية . أما العوامل الداخلية فتتعلق بتكوين مؤلفه ومنهجه . فليس لعلم الاجتماع كما يمارسه تراث واضح ينتمي إليه . كان يمكن على سبيل المثال الربط بين «نظرية التمدن» التي تجمع في اطارها بين علم النفس التكويني وعلم الاجتماع التكويني ، وبين ذلك الحوار والنقاش المتواصل عن العلاقة بين التحليل النفسي والنظرية الماركسية . ولكن نوربرت إلياس لم يطرق هذا المجال لأن نظريته تكونت بعيداً عن هذا الجدل وما زالت تتطور بعيداً عنه .

وليس من السهل المقارنة بينه وبين الماركسية أو بين محاولات الماركسية في هذا الباب ، لأن نظرية إلياس للتمدن ليست من تلك النظريات التي تعالج البنية الفوقية أو الايديولوجية ، بل إنها تعارض الفصل بين البنية التحتية والبنية الفوقية .

قد يكون الأقرب هو المقارنة بين إلياس وبين «فرويد» فقد أوضح فرويد العلاقة بين عملية الحضارة وعملية كبت الغرائز ، كما أن الخلاف بين مفهوم «الحضارة» ومفهوم «التمدن» بينهما ليس ذا بال . فقد رفض فرويد أن يفرق (. . .) بين مفهوم الحضارة وبين مفهوم التمدن . كذلك يتشابه فرويد مع إلياس فيما ذهب اليه مرة أن **التكوين النفسي** للانسان منذ القدم لم يبق ثابتاً ، وإنما قد خضع للتطور والتغير ، بحيث تحولت الضغوط الخارجية بتزايد مستمر الى ضغوط داخلية . شرح فرويد مذهبه في كتابه «شعور القلق في الحضارة» الذي نشره عام ١٩٣٠ . ذهب فرويد هنا الى القول إن مظاهر الحضارة الخارجية قد تقمصت دور «الأنـــا العليـــا» .

على أن نوربرت إلياس قد ذهب أبعد من ذلك ، ولم يتوقف عند حدود تطوير علم النفس التاريخي فقط ، وإنما حاول أن يتابع تطور الوظائف الاجتماعية «للأنـــا العليا» ، وكذلك تطور الغرائز . وقد نستطيع أن نوضح الفرق بينه وبين فرويد من خلال استعارة من الاستعارات . قارن فرويد في مؤلفه «الشعور بالقلق في الحضارة» : الماضي النفسي للانسان بماضي مدينة شهيرة ألا وهي مدينة رومـــا . واستهدف من هذه المقارنة عرض التتابع التاريخي عن طريق التغير الحادث في المكان . أما إلياس فهو يسلك في مؤلفه «عملية التمدن» الطريق المغاير ، فيرى ترابط وتشابك الأفراد في «عملية التمدن» فى ضوء تشعّب وتطوّر شبكة الطرق والمواصلات . أي أنه يدرس تغيّر المساحات المكانية كي يوضح التطور التاريخي .

تبدو أصالة نظرية إلياس في صعوبة إخضاعها إلى مدرسة من المدارس ، وهو ما عاق انتشارها . ومع ذلك فقد أشار الكثيرون من علماء الاجتماع في كتاباتهم اليها .

بدأت مرحلة الانتشار الواسع لنظريته أولاً عام ١٩٦٩ حين طبع كتاب «عملية التمدن» للمرة الثانية ، واتسعت دائرة المهتمين بوضوح شديد عام ١٩٧٦ بصدور الكتاب في طبعة رخيصة بدار نشر «سوركمپ» .

فلنحاول الآن أن نوضح الأسباب التي أدت الى الاعتراف بهذا المؤلف الكبير ، وهي أسباب متنوعة ومتعددة . فمنذ سنوات نلاحظ اتجاه علم الاجتماع الى الأخذ بالنظرة التاريخية . فقدت ـ كما يقول نوربرت إلياس ـ المقومات الثابتة لعلم الاجتماع الاستاتيكي جاذبيتها ، ومن جديد برزت مفاهيم الحضارة والتمدن كمفاهيم أساسية للعلوم الاجتماعية وإن برزت الآن بشكل جديد . ونلاحظ

في المحاولات المتعددة لتكوين نظرية التطور الاجتماعي اهتماماً متزايداً بعمليات التحول الاجتماعي . وكذلك يوجه علم التاريخ اهتمامه أخيراً الى قضايا البنية .

في مؤلفه «المجتمع البلاطي» Die höfische Gesellschaft (٠٠٠٠) يعيب إلياس على علم التاريخ انحصاره في تحليل الحوادث المفردة ، ولكن «علم التاريخ البنيوي» قد تبلور وأصبح يمثل بديلاً لعلم التاريخ التقليدي .

لم يعد علم النفس التاريخي ولم تعد الأنثروبولوجيا التاريخية مجرد أسماء أو ألفاظ ، وإنما قد أصبحت تتمثل الآن في برامج بحثية ناجحة . الى هذا التقارب بين ـ علم الاجتماع وبين علم التاريخ والى علاقات التبادل بينهما يعود ذلك الاهتمام الذي يلقاه مؤلف نوربرت إلياس من جانب علماء الاجتماع والتاريخ على حد سواء .

والى ذلك يمكن أن نعزو تحول نوربرت إلياس من مجرد شخصية هامشية الى شخصية رئيسية في ميدان العلوم الاجتماعية .

ومن أسباب هذا التحول هو أن إلياس لم يعمل في ميدان البحث فحسب بل أيضاً في ميدان التدريس . هناك جيل الآن من علماء الاجتماع والمؤرخين الشبان الذين استوعبوا نظريته بشكل مثمر وخلاّق ، هذا بجانب ما تتمتع به مؤلفاته من مزايا ، فهي تنحو الى التصوير والتجسيم وتبتعد عن الصيغ اللفظية المستهلكة ثم إنها تيسر المران على التقاط الظواهر الاجتماعية وتسجيلها وتربط على الدوام بين التفكير النظري والتفاصيل الدقيقة .

يثبت إلياس بمنحاه هذا ان جنوح علم الاجتماع الى الدقة لا يعني بالضرورة الاثقال على القاريء ، ولا يعني بالضرورة السقوط في متاهات التخمين والتحريج النظري الذي لا يستند الى أساس ، إنه يثبت أن علم الاجتماع يمكن أن يكون شديد الاثارة .

مأدبة في قصر سوسوكي . «المتحف القومي ببرلين ، احترقت هذه الصورة عام ١٨٥٠». كما نرى ، هكذا كانت عوائد تناول الغذاء في العصر البلاطي ، حيث الأضواء والأبهة . إن اندثار الحياة في البلاط يشير أيضاً الى الانتقال الى العصر البورجوازي .





نوربرت إلياس

نوربرت إلياس

الأصول السوسيولوجية للتناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدنية» في ألمانيا

١ – يشير مفهوم «**المدنية**» الى عدد من المعطيات المختلفة: مستوى التقنية في مجتمع ما، والى آداب السلوك، وتطور المعرفة والى التقاليد والأفكار الدينية . . . وقد يشمل أيضاً طريقة السكن، ونظام المعيشة والتعامل بين الرجل والمرأة، ونظام العقوبات، وطريقة الطهي وإعداد الطعام. بمعنى أنه لا يوجد شيء إلا ويمكن فعله بطريقة «متمدنة» أو «غير متمدنة». لذا يبدو من الصعب على الدوام أن نوجز في كلمات قليلة ما يعنيه لفظ «المدنية».

ما هي الوظيفة العامة لمفهوم «المدنية»، ولماذا توصف جميع تلك المواقف والانجازات الانسانية بصفة «التمدن»؟
حين نطرح هذا السؤال، نكتشف في البداية شيئاً بسيطاً: نكتشف أن هذا المفهوم يعبر عن الوعي الذاتي لبلاد الغرب، بل ونستطيع القول إنه يعبر عن الوعي القومي لها. فهو يلخص ما يعتقد المجتمع الغربي في القرنين الماضيين أو القرون الثلاثة الماضية أنه قد تفوق به على المجتمعات السابقة عليه أو على المجتمعات «البدائية» المعاصرة له. ومن خلال هذا المفهوم يحاول المجتمع الغربي أن يصف كل ما يميزه وما يفتخر به: مستوى التقنية الذي أحرزه، آدابه وسلوكياته، تطور معارفه العلمية، نظرته للحياة، وأشياء أخرى كثيرة.

٢ – لا يحمل مفهوم «**المدنية**» نفس المعنى لدى القوميات الغربية المختلفة، ويبدو هذا الاختلاف في أقصى صوره حين نقارن بين الاستخدام الانجليزي والفرنسي والاستخدام الألماني له. يعبر مفهوم «المدنية» عند الانجليز والفرنسيين عن شعور الفخر بالوطن والاعتزاز بما حققه من تقدم للغرب وللانسانية عامة. أما في الألمانية فيتضمن مفهوم «المدنية» الاشارة الى شيء نافع أو ذي جدوى، ولكنه لا يحتل المرتبة الأولى في سلم المفاهيم القيمي، فهو لا يلمس أو يشمل إلا الجانب الخارجي للانسان، أو الشكل الظاهري للوجود

الانساني . أما الكلمة الأخرى التي يفسر بها المرء نفسه في اللغة الألمانية ، ويعبر بها عن إنجازاته الذاتية وعن جوهره فهي كلمة «**الحضارة**» .

٣ – ظواهر مميزة : تبدو بعض المفاهيم مثل مفهوم «المدنية» في الفرنسية والانجليزية ، ومفهوم «**الحضارة**» في الألمانية واضحة وبينة داخل أطر هذه المجتمعات . ولكن الطريقة التي تُوجز بها تلك المفاهيم جزءاً من خبرة الانسان في الزمان والمكان ، والطريقة البديهية التي تحدد بها بعض المجالات وتعارض الأخرى ، ثم التقييم الضمني الذي تحويه ، جميع ذلك يجعل من الصعب توضيح هذه المفاهيم لغير المنتمين لتلك المجتمعات .

يمكن للفظ «المدنية» في الفرنسية والانجليزية أن يعبر عن حقائق سياسية أو اقتصادية ، دينية أو تقنية ، خُلقية أو اجتماعية . أما لفظ «الحضارة» في الألمانية فيشير في جوهره الى معطيات فكرية وفنية ودينية ، وهو ينحـــو كذلك الى الفصل بين هذه المعطيات وبين الوقائع السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

يمكن لمفهوم «المدنية» في الفرنسية والانجليزيـــة أن يشير الى منجزات الانسان وأن يعبـــر بالمثل عن موقف الانســان وسلوكه ، سواء كان هذا الانسان قد أنجز شيئاً ما أو لم ينجز . أما في مفهوم «الحضارة» الألماني فقد تراجعت أهمية السلوكيات أو القيم التي يكتسبها الانسان خلال نشأته دون أن يقوم ذاته بانجاز ما . ويبرز المعنى الخاص لمفهوم «الحضارة» في الألمانية في أدق صوره من خلال لفظ «**حضاري**» المشتق منه ، فهذا اللفظ الأخير لا يشير الى قيم الوجود الانساني في حد ذاتها ، وإنما الى الخصائص التي تتميز بها إنجازات إنسانية بعينها والى القيم التي تتضمنها ، لذا يتعذر إيجاد مرادف مباشر له في الفرنسية والانجليزية .

أما كلمة «**متحضر**» فتقترب في معناها كثيراً من مفهوم «**المدنية**» الغربي . فهي تعني بشكل ما المستوى الأرقى من مستويات «التمدن» . يمكن للانسان أن يكون متحضراً ويمكن للأسرة أن تكون متحضرة ، دون أن يكون أيهما قد أنجز شيئاً حضارياً ما . فكلمة «**متحضر**» ـ مثل كلمة «**متمدن**» ـ تشير الى طريقة السلوك والتصرف ، فهي تصف الخصائص الاجتماعية لمجموعة من الناس ، تصف مساكنهم ، وطرق التعامل السائدة بينهم ، وتصف لغتهم وملابسهم . هذا على خلاف كلمة «**حضاري**» فهي لا تشير مباشرة الى الانسان ذاته ، وإنما الى إنجازات محددة من إنجازات الانسان فحسب .

٤ – هناك اختلاف آخر بين المفهومين وثيق الارتباط بما سبق . يشير مفهوم «المدنية» الى **عملية** ما ، أو على الأقل الى **نتيجة عملية ما** ، الى شيء في صيرورة وحركة ، يتقدم «باستمرار» الى الأمام . أما مفهوم «الحضارة» ـ كما يستخدم في الألمانية في الحاضر ـ فهو ذو وجهة مغايرة ؛ فهو يشير الى تلك الانجازات التي يبدعها الانسان كما تنمو «الزهور في الحقول» ، يشير الى الأعمال الفنية ، والمؤلفات ، والى الأنظمة الدينية والفلسفية ، أي الى تلك الأعمال التي يعبر من خلالها شعب ما عن خصائصه وذاتيته . وبهذا المعنى فمفهوم «الحضارة» يحدد الخطوط الفاصلة التي تفرق شعباً عن شعب آخر .

يقلل مفهوم «المدنية» الى حد ما من الفروق القومية بين الشعوب ، فهو يؤكد الملامح المشتركة ، أو ما ينبغي أن يشترك فيه جميع الناس . كما أنه يعبر عن الوعي الذاتي لشعوب لم تتعرض حدودها وخصائصها القومية لنزاع وجدل حقيقي في القرون الأخيرة ، فهذه الحدود والخصائص قد ثبتت منذ زمن طويل ، بل إن هذه الشعوب قد توسعت خارج حدودها واستعمرت مناطق أخر .

على العكس من ذلك يوضح مفهوم «الحضارة» الألماني الاختلافات القومية والخصائص المميزة للجماعات . لذلك حظي المفهوم بأهمية خاصة في أبحاث علوم الشعوب البدائية (الاثنولوجيا) والسلالات والأجناس (الانثروبولوجيـــا) متخطياً بهذا نقطة الانطلاق التي بدأ منها ومتعدياً حدود المناطق الناطقة بالألمانية . إلا أن نقطة انطلاق المفهوم هي وضع شعب بعينه توصل ـ بالمقارنة بالشعوب الغربيـــة الأخرى ـ في مرحلة متأخرة الى وحدته وتماسكه السياسي ، شعب كانت حدود أراضيه منذ قرون وما زالت موضع نزاع ، وقد انتزعت منها بعض الأجزاء ، أو هُدّدت بالانتزاع .

على نقيض مفهوم «**المدنية**» ، الذي عبّر عن الاتجاهات التوسعية المستمرة لجماعات وقوميات استعمارية ، يعكس مفهوم «الحضارة» الألماني الوعي الذاتي لقومية تضطر دائماً الى السؤال «عن الخصائص المميزة لها» ، وتضطر الى البحث دون انقطاع عن حدودها السياسية والفكرية .

يتطابق «مفهوم الحضارة» واتجاهه الى تحديد الخطوط الفاصلة عن الغير ، وإبراز الفروق بين المجموعات (أو الكتل الاجتماعية) والتحقق من هذه الفروق ، مع هذه المسبقات التاريخية .

لم يعد السؤال عما هو فرنسي أو عما هو انجليزي موضع نقاش عند الفرنسي أو الانجليزي .
ولكن : «ما هو ألماني ؟» ما زال منذ قرون موضع نقاش وجدل . ويقدم مفهوم «الحضارة» إجابة ـ ضمن إجابات أخر ـ على هذا السؤال في مرحلة تاريخية محددة .

٥ – تختلف إذن عملية تكوّن الوعي الذاتي القومي كما تتمثل من خلال مفاهيم «الحضارة» و «المدنية» . ولكن أياً كان الاختلاف ، فان الألماني الذي يتحدث باعتزاز عن «حضارته» والفرنسي أو الانجليزي الذي يفخر «بمدنيته» يرى من البديهي أن مفهومه هو الطريق الوحيد للنظر الى المجتمع الانساني وتقييمه ككل .

يمكن للألماني في أفضل الأحوال أن يشرح للآخرين ما يعنيه بمفهوم «الحضارة» ، إلا أنه لن يستطيع أن يوضح إلا القليل من تراث الخبرات القومية الخاصة ، ومن القيم الوجدانية البديهية التي تجسمها له هذه الكلمة . ويستطيع الفرنسي والانجليزي من جانبهما أن يوضحا للألماني تلك المضامين التي جعلت من مفهوم «المدنية» بالنسبة لهما محوراً للوعي الذاتي القومي . ولكن مهما بدا لهما هذا المفهوم منطقياً وعقلانياً ، فقد نشأ من خلال سلسلة من الأوضاع التاريخية الخاصة ، كما تحيط به أيضاً مجموعة من المشاعر والتقاليد التي يصعب تعريفها بدقة ، وإن كانت تمثل عنصراً أساسياً من عناصر تكوين هذا المفهوم . وقد تنتهي المناقشة بعد ذلك الى لا شيء ، حين يحاول الألماني أن يوضح لزميليه أن مفهوم «المدنية» يعبر له عن «قيمة» ، إلا أنها ليست «قيمة» من المرتبة الأولى .

٦ – تشبه هذه المفاهيم الى حد ما ، تلك «الكلمات» التي تشيع أحياناً بين مجموعة صغيرة : أسرة أو طائفة دينية ، فصل مدرسي أو «اتحاد» أو «عصبة» . لهذه الكلمات معان وتداعيات بين أفراد هذه الجماعات ، ولكنها لا تعني الكثير لمن هم خارجها . فهي كلمات تتكون من خلال الخبرات المشتركة ، تنمو مع هذه الجماعات ويتغير مضمونها معها ، فهي المعبرة عنها ، كما أنها تعكس موقف هذه الجماعات وتاريخها . ولكن مضمونها يبهت ويفقد حيويته عند أولئك الذين لم يشاركوا في نفس الخبرات ، ولم ينشؤا من خلال تراث وشروط مشتركة .

غني عن البيان أن المجموعات التي تعطي المعنى لمفاهيم ، مثل «الحضارة» أو «المدنية» ، ليست مجرد طوائف أو أسر ، وإنما شعوب بأكملها أو على الأقل في المرحلة الأولى شرائح اجتماعية من هذه الشعوب . ومع ذلك يسري على هذه المفاهيم من أوجه كثيرة ما يسري على مصطلحات المجموعات الصغيرة ، فهي تعبر في المقام الأول عن أناس وتخاطب أناساً ذوي تراث محدد تحت شروط محددة .

من الجائز أن يكون البعض قد صاغ مثل هذه «المفاهيم» من الحصيلة اللغوية لمجتمعه ، وأعطاها معنى جديداً ، إلا أنها تشق طريقها بعد ذلك وتفرض نفسها . ويأخذها الآخرون بالمعنى والشكل الجديد ، ويصقلونها في أحاديثهم وكتاباتهم . وتسري بين الناس ، حتى تصبح مع الوقت أداة صالحة للتعبير عن خبراتهم المشتركة وعما يرغبون التفاهم حوله . وقد تصبح من كلمات «الموضة» ومن المفاهيم المتداولة في اللغة الدارجة في مجتمع بعينه . ويعني هذا توافق تلك المفاهيم مع احتياجات التعبير القائم للفرد والمجموع . يجد تاريخهم في هذه المفاهيم صياغاته وصداه ، ويجد الفرد فيها أداة صالحة للاستخدام . قد لا يعرف على وجه التحديد لماذا ارتبط هذا المعنى أو ذاك بتلك الكلمة ، ولم تتميز بهذه الظلال أو بهذا الحس الخاص ، ولماذا تحمل تلك الامكانية الجديدة ؟ إلا أنه يستخدمها بطريقة بديهية ، فقد تعلم منذ نشأته الأولى أن يرى من خلالها الأشياء .

قد ينسى الناس مع الزمن عملية التكون الاجتماعي لتلك المفاهيم ، فكل جيل يرثها عن الجيل الذي سبقه ، دون أن

يلم بالأطوار التي مرت بها ، وتظل هذه المفاهيم حية متداولة بين الناس ، طالما كان لتعبيرها عن خبرات الماضي قيمة ووظيفة في المجتمع الحاضر ، وطالما استطاعت الأجيال المتعاقبة أن تسمع من خلالها خبراتها الخاصة . وهي تموت بالتدريج وتتحول الى عملة غير متداولة حين تفقد دورها وتفقد الخبرات التي تعبر عنها ، وتفقد الارتباط بالحياة القائمة . وأحياناً تصمت تلك المفاهيم ، أو تصمت فيها بعض المجالات ، ثم تحيا من جديد وتكتسب قيمة جديدة بقيام أوضاع اجتماعية جديدة . عندئذ يستخرجها الانسان من طيات النسيان ، ذلك أن شيئاً في الموقف الاجتماعي القائم يجدّ «مفهومه» في صياغات الخبرات الماضية .

مسار تطور الأضداد : «المدنية» و«الحضارة»

٧ — من الواضح أن مفهوم «الحضارة» الألماني كمفهوم مضاد «للمدنية» قد دخل الوعي من جديد نحو عام ١٩١٩ وأيضاً في الأعوام القليلة السابقة على هذا التاريخ . وذلك لأسباب متعددة ، منها قيام الحرب العالمية الأولى باسم «المدنية» ضد ألمانيا ، ومنها الوعي الذاتي للألمان ، الذي كان عليه أن يتشكل من خلال الأوضاع الجديدة التي خلفتها معاهدة السلام .

ومن الواضح أيضاً ، وهو ما يمكن التحقق منه ، أن الأوضاع التاريخية لما بعد الحرب لم تخلق سوى الحافز الذي حرّك التناقض بين المفهومين من جديد . وهو تناقض قديم يعود الى القرن الثامن عشر .

كان **كانط** Kant فيما يبدو أول من عبّر بمفاهيم مشابهة عن خبرات مجتمعة وعن الخبرات المناقضة لها . ففي كتابه «**أفكار حول التاريخ العام من منظور عالمي**» يقول كانط عام ١٧٨٤ : «لقد تحضّرنا بدرجة عالية من خلال الفن والعلم ، نحن متمدنون لدرجة الازعاج بكل ألوان اللياقة وآداب السلوك» .

ثم يواصل حديثه فيقول : «تقترن فكرة الأخلاق بالحضارة ، أما وضعها موضع التطبيق بقصرها على الأعراف التي تتمثل في تعظيم الشرف ، أو في السلوكيات المظهرية (الآداب العامة) ، فيحولها الى مجرد شكل من أشكال التمدن . . .» .

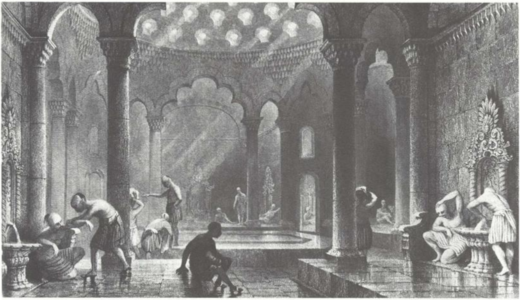
ولكن على الرغم من التشابه بين هذه الصياغة وبين صياغاتنا السابقة ، وعلى الرغم من الأصول التاريخية التي يستند اليها الاستخدام الحالي لمفهوم «الحضارة» ، فان البدايات المحددة لصياغة كانط والتجارب والأوضاع الاجتماعية التي تشير اليها في نهاية القرن الثامن عشر تختلف كثيراً عن مثيلاتها اليوم .

تشير المواجهة بين النقيضين عند كانط ، وهو المتحدث باسم الطبقة الوسطى الألمانية في طور تكونها (الطبقة الوسطى المثقفة) ، إشارة غامضة ، أو جانبية الى تناقض قومي على الرغم من وجهته العالمية .

أما الخبرات التي يستند اليها التناقض أولاً فهي خبرات التناقض الاجتماعي ، ومع ذلك فهو يحمل في طياته بشكل ما بذور التناقض القومي : التناقض بين نبلاء البلاط المتكلمين غالباً بالفرنسية و«المتمدنين» على الطريقة الفرنسية ، وبين الطبقة الوسطى المثقفة المتحدثة بالألمانية ، والتي تتكون بشكل أساسي من موظفي بلاط الأمراء ، ومن الموظفين بالمعنى العام للفظ ، ومن بعض عناصر أغنياء الريف .

من جانب طبقة اجتماعية مبعدة تقريباً عن العمل السياسي ، لا تعرف أو لا تكاد تعرف التفكير بالمفاهيم السياسية ، طبقة ما زال وعيها القومي في دور التكوين ، وتستمد شرعيتها في المقام الأول من إنجازاتها الفكرية والعلمية والفنية . وفي المقابل طبقة عليا لم تنجز حسب مفاهيم الطبقة الأولى أي شيء على الاطلاق ، بل ويتركز محور وعيها الذاتي وتبريرها للذات في مجموعة من السلوكيات الارستقراطية ، هذه الطبقة هي التي قصدها كانط عندما كتب عن الاسراف في «التمدن لدرجة الازعاج» وعن ظاهرية قواعد «اللياقة» وعن «أعراف الشرف» .

هو إذن هجوم الطبقة المثقفة الوسطى الألمانية على آداب طبقة البلاط العليا الحاكمة . هو الهجوم الذي كان بمثابة الأب الروحي لنشأة التناقض بين مفهومي «الحضارة» و«المدنية» ، ولكن هذا الهجوم أقدم وأبعد مدى مما قد يبدو من خلال هذين المفهومين .



حمام تركي في استانبول في القرن الثامن عشر من عمل غجال أوغلو . نقش . كان البازار والحمام جزءاً متصلاً من المدينة .

نلمس هذا الهجــوم قبل منتصف القرن الثامن عشر بفترة طويلة ، وإن ظهر في شكل خواطر وأفكار جانبية وبشكل أقل حدة عنه بعد منتصف القرن . ففي مقال بدائرة معارف «تسيدلر» عام ١٧٣٨ عن «البلاط وآداب اللياقة ورجل البلاط» Hof, Höflichkeit, Hofmann ـ وهو مقال يتعذر اقتباسه هنا كاملاً ـ نجد إشارات واضحة لهذا الهجوم :

«تشتق كلمة لياقة أو آداب اللياقة Höflichkeit دون شك من كلمة بلاط Hof وحياة البلاط Hofleben . فبلاط عظماء الرجال هو مكان الأحداث حيث يأمل الجميع العثور على حظوظهم . ولا يتطلب ذلك أكثر من أن يكتسب المرء ود الأمراء والنبلاء ، وأن يبذل جهده كي يحوز رضاءهم . وأفضل ما نفعله هو إقناعهم أننا على استعداد لخدمتهم بكل طاقاتنا تحت جميع الظروف . إلا أننا لسنا دائماً بقادرين على ذلك ، وقد لا نريد ذلك أيضاً لأسباب عديدة مشروعة . ولكننا نستبدل عدم القدرة وعدم الرغبة بآداب اللياقة والمجاملة . فنحن نقدم لهم الكثير من التأكيدات تصريحاً وتلميحاً ، بحيث يعتقدون حقيقة في إخلاصنا لهم ، وهو ما يضعنا موضع الثقة ، ويهبنا عطفهم ، ويرغبهم في الجود علينا . ذلك هو شأن اللياقة وأدب السلوك . وهو ما يعطي المتحلي بها والقادر عليها ميزة «واضحة» . ولكن الأصح أن تكون الكفاءة والفضيلة هي الخصال التي تجلب لصاحبها الاحترام . إلا أن قلة من الناس هي التي تعي ذلك ، وأقل منهم من يرى فيها ما يستحق الثناء .

إن ما يفكر فيه الانسان العاقل بشكل سطحي وعابر ، هو ما يحرك مشاعر الناس التي تعطي كل اهتمامها للمظاهر ، خاصة اذا ما تعلق الأمر بما يمس رغباتهم . ذلك هو ما ينطبق تماما على رجال البلاط .

بهذه البساطة ، وبلا شروح فلسفية ـ من خلال الاشارة الى تكوينات اجتماعية بعينها ـ يتحـدث المقال السابق عن نفس الأضداد التي هذبها كانط بعد ذلك وزادها عمقاً في مقارنته بين مفهومي «المدنية» و«الحضارة» : آداب اللياقة الزائفة والسطحية في مواجهة الفضيلة الحقة . وإن كان ذلك يتم ـ خلافاً لـ «كانط» ـ مقروناً بزفرة من زفرات الاستسلام .

تتغير النبرة بالتدريج بعد منتصف القرن . فتأكيد الطبقة الوسطى لشرعيتها من خلال الفضيلة والتعليم يصبح أكثر دقة وإلحاحاً . والهجوم على السلوك الزائف والسطحي ، الذي وجد مرتعه دائماً في البلاط ، يصبح أكثر وضوحاً .



المغرب . في السوق . تسير الحياة في المناطق الجبلية في وقع مألوف منذ قرون .

ادريس شرايبي المدنيـــة يا أمــاه روايـة تطورية من المغـرب

ترجمتها عن الفرنسية : هلجارد روست . تعليق : خالد دوران (المجلد السابع من سلسلة «حوار مع العالم الثالث») ، زيوريــخ ١٩٨٢ ، ١٣٧ صفحة .

في إطار سلسلة «حوار مع العالم الثالث» التي تصدر عن دور نشر لاموف ، وبيتر همر ، وانيون ، نشرت الطبعة الألمانية لرواية الكاتب المغربي الأصل المقيم بفرنسا **إدريس شرايبي** .

ظهرت رواية شرايبي عام ١٩٧٢ باللغة الفرنسية ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل من جديد على علاقة المؤلف المتوترة بوطنه الأصلي .

ولد إدريس شرايبي عام ١٩٢٦ بـ «الجديدة» بالمغرب ، ودرس الكيمياء بفرنسا ، ثم اشتغل بالكتابة والصحافة ، وقد أقام بعض الوقت في كندا ، ثم استقر أخيراً في فرنسا . وقد عرف إدريس شرايبي أول ما عرف بواسطة قصة «الماضي البسيط Le Passé Simple» التي تعكس صراع الأجيال في صورة شديدة الاحتدام .

بدايـــة «المدنية» ونهايتها

في رواية «المدنية ، يا أماه» يسرد شرايبي قصة تحرر أمه ، وهو إذ يفعل ذلك يوضح أن المغرب إذ يغلق أبوابه في وجه الحاضر ، ويتمسك بأنماطه المعيشية المتقادمة ، يعجز عن تقديم مجال الحياة اللازم للانسان الذي وصل الى درجة عالية من الوعي بنفسه وبالعالم من حوله . لذا فان الطريق يقود في نهاية الكتاب الى خارج هذا العالم : الى عالم المدنية الغربية والحضارة الحديثة .

إلا أن مقدمة الكتاب تبرز بجلاء أن المؤلف لا يرى في ذلك الحل أيضاً ، بل إنه يعبر عن حنينه عن «مغرب طفولته» الى عالمه السابق على عصر التصنيع . ويرتبط بذلك الحنين الى السلام النفسي أو السلام مع نفسه ، ذلك السلام الذي لم يجده أيضاً في أوربا .

ينتمي شرايبي في الواقع الى جيل الآباء ، ولعل ذلك يفسر كيف أن قصته لا تبدأ كالمألوف في هذا القصص باشكالية المدنية الحديثة ،

بل بتفاؤل وأمل الى المدنية والحضارة الحديثة وبالتالي الى التقدم التكنولوجي والعلمي كوسيلة لتحرر الانسان وكطريق للانفتاح على شيء خير .

ومع ذلك فهناك سطور تشير الى أن شرايبي قد خدع في ايمانه بامكانية تغيير العالم وانعطافه الى السلام . فهو يصوغ الفارق بين العالم القديم والعالم الجديد ، بين فقدان الوعي والوعي على النحو التالي : «قد أدركت شيئاً بوضوح : ألا يكمن هذا الفارق في إدراكنا الأليم لمصيرنا ، في إدراكنا أننا بلا حيلة إزاء هذا المصير ، وذلك في جميع أشكال الحضارة على حد سواء» . ويستطرد شرايبي فيتحدث عن «الحضارة المعاصرة التي فقدت من عام الى عام ومن حرب الى حرب جانباً من روحها وربما أيضاً من إنسانيتها» . إلا أن هذه الأمثلة توضح في نفس الآن أن نقده لا ينبع من ضيقه بالمدنية ، وإنما من أشكالية أو كيفية حياة الانسان في هذا العالم . ففرنسا كرمز للغرب المتحضر هي في منظوره أيضاً حلم بعيد وهو ما يشير الى التناقض في موقف شرايبي .

في البداية تبدو المدنية التي دخلت المغرب مع الاستعمار الفرنسي من عوامل التحرر كما يوضح شرايبي من خلال قصة تطور أمه . فهو يصف كيف تُعامل المرأة في المجتمع التقليدي كرهينة أو سجينة ، فلا يسمح لها بالخروج من البيت بعد الزواج . وكيف أنها تُحرم من فرص النمو والنضج ، فالزواج يتم وهي لم تتخط بعد سن الطفولة ، وكيف يؤدي ذلك الى الاستسلام والتبلد والى رفض وخشية كل ما هو غريب أو مجهول بل والى خشية العالم الخارجي ، الأمر الذي يقود الى التقوقع والانغلاق في عالم من الأحلام والوحدة .

إلا أن لمرحلة اللاوعي أيضاً سحرها وجاذبيتها ، ففيها يحتفظ الانسان بقدرته على الحياة والانفعال والاحساس ، متمتعاً بحيويته وبالتصاقه بالأرض والطبيعة وبانسانيته .

ومن حين لآخر نباغت شرايبي وهو يسجل بفرحة وبشيء من السخرية فوز العالم القديم على الجديد ، وذلك عندما تفضل الأم موقدها القديم على الموقد الكهربائي نتيجة لعدم فهم تعليمات الاستخدام وبذلك تفوز الغريزة على العلم وتتغلب الفطرة على «المدنية المعدنية» . إلا أن شرايبي يتبع ذلك مباشرة بنقده لذلك العالم القديم المتداعي ، الراكد في سباته دون وعي أو مسؤولية منذ مئات السنين : «ها هو الموقد القديم في مكانه ، يبتسم ابتسامة متواضعة وفلسفية ، أهشم وهرم ومريض بالنقرس ، يمارس وظائفه كالمألوف . لا يُضرب عن العمل ولا يخضع للمؤثرات الاجتماعية والسياسية .»

تحكي الرواية قصة امرأة مغربية شابة تيتمت في صغرها فآوتها أسرة موسرة حتى زُوّجت في الثالثة عشرة من عمرها الى برجوازي مترع بالمال والأخلاق . ومنذ ذلك لم تعرف هذه المرأة إلا **الاحساس بالعادة** وقد كان مقدراً لها أن تعيش أبداً بين جدران بيتها الضيق إن لم يأخذ أبناها ـ اللذان يقربانها في العمر أكثر من زوجها ـ على عاتقهما مهمة تحريرها خطوة خطوة،حتى أخذت هي ذاتها زمام المبادرة واقتحمت بسرعة مذهلة عالم المدنية . وهكذا بدأت أولاً في سن الثلاثين تذوق الحرية في جرعات صغيرة للغاية . التجارب التي تمر بها هذه المرأة ترمز الى تحرر النساء كافة ، والى تحرر الشعوب في كل مكان في العالم الثالث :

«إننا نكتشف السعادة أولاً حين نتحرر ، لكن الحرية قد تؤلم بل قد يكون العذاب أحياناً مغبتها .»

أما ابناها اللذان قد تثقفا بثقافة الغرب ، فهما يبغيان أن تصبح أمهما «إنساناً بالفعل» .

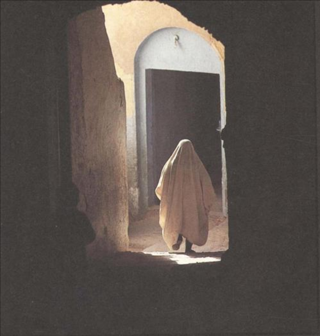
الجزء الأول للرواية وعنوانه **«الوجود»** أشبه برواية تربوية تطورية تصور تحرر الأم ، ومخرجا هذه الرواية هما ابناها . تبدأ القصة عام ١٩٣٦ والابن الأصغر الذي يقوم بدور الراوي إذ ذاك في السادسة من العمر . يتم الانفتاح على العالم الخارجي في البداية من خلال «المذياع» ، ذلك الساحر الذي يتحدث عبر صندوق من الخشب مُدخلاً على الأم إحساساً جديداً بالحياة من الصباح الى المساء . تندلع الحرب في تلك الفترة وتنهمر الأحداث العالمية على الأم وتملأ عقلها بالحركة . ويمثل التليفون الثغرة التالية في الجدار الذي يحيط بها ، فهو ييسّر لها الاتصال بالعالم الخارجي دون حواجز ، بل ويتيح لها أن تقيم شبكة من الاتصالات المتداخلة . كانت هذه الشبكة تزداد تداخلاً يوماً بعد يوم ، وكانت الأم تنمو وتزدهر فيها مثل السمكة في الماء ، ويتبع ذلك استطلاع عالم ما وراء باب المنزل بقضبانه الحديدية ، في صحبة ابنيها ودون علم زوجها ، واكتشاف الحرية والطبيعة : «أكلت ملء يدها من العشب، اقتلعت العشب ومضغته عوداً بعد عود بجذوره وما علق به من طين» . ثم ترتاد دور السينما وتشاهد حفلاً راقصاً في منزل من منازل زملاء ابنيها الفرنسيين ، ثم المولد الشعبي وما فيه من سيارات وأراجيح وعرائس ودببة مصنوعة من القطيفة . فُتح أمامها باب على مصراعيه وغمرها كل شيء دفعة واحدة . يشتري لها ابناها ـ لولعها بالألوان القوية ـ حذاء أحمر زاهياً وثوباً يتلاءم معه في اللون كي تخطو بهما أولى خطواتها في العالم الخارجي ، وهي التي لم تعرف في حياتها إلا ارتداء «الشباشب» التي كانت تصنعها بنفسها ، لا تتردد في تحويل الحذاء الى «شبشب» باقتلاع تلك الكعوب العالية غير المريحة . ومع ذلك فان الطريق الى استقلالها الكامل يبدأ بهذه الفسحة الى المنتزه ويقودها أخيراً الى رحلة طويلة لا يعرف القارئ في نهاية الكتاب وجهتها أو منتهاها .

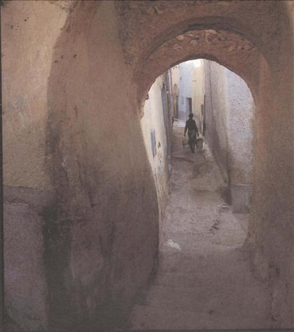
لكن طريق هذه الأم ليس ذلك الطريق الصعب فحسب بعيداً عن عالم الأعراف والتقاليد المتوارثة . وإنما هو أيضاً طريق شعب يرفض السيادة الأجنبية وينظر الى أوربا نظرة مفعمة بالشك والنقد .

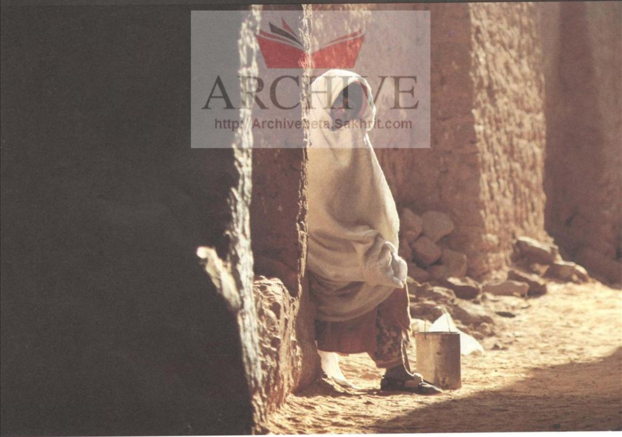


△
المغرب . في الجنوب . الواحات . تحتل النساء في احتفالات الزاج مكان الصدارة . والصورة لموكب من النساء يزففن عروساً عبر الشارع الى بيت الزوجية .
تمتاز هذه الواحات بالخضرة ، وتسير الحياة فيها وفقاً لأعراف ومفاهيم دينية تقوم على المساواة .

يقوم معمار المدن الصحراوية على مبدأ الترابط والوحدة التي تعكس المفاهيم الدينية التي يتحلى بها السكان . وقد استوحى بعض المعماريين الغربيين مثل كر وفوازيه ، ◁
أفكارهم المتعلقة بوحدة المبنى من حيث الوظيفة والشكل والجماليات من واحات الجنوب في المغرب .







في لقائها الأول ببعض الفرنسيين تسأل الأم ابنها (نجيباً) : «لماذا يخجل الفرنسيون من إظهار مشاعرهم ولماذا يصدون مشاعر الآخرين ؟» ولكن الاجابة لا تشفي غليلها : «أماه ، أنت لست على حق ، إنهم لا يختلفون عنا بهذا القدر . ولكنهم يأتون من بلاد باردة ، وهذا كل ما في الأمر» ، «ما هي إلا بضعة دروس أخرى وستفهمين» .

يتابع شرايبي مراحل تطور الأم بأسلوب طلي مرح ، ويعيش القاريء ذلك الانقلاب الشديد الذي تحدثه مستحدثات المدنية في حياة الانسان اليومية ، تلك المستحدثات والأشياء التي أصبحت الآن بديهية ، بل وأحياناً كثيرة خالية من المغزى . ويصف شرايبي تعطش الأم للدراسة والمعرفة وكيف تقبل على هذه الأشياء بحيوية ومتعة بحيث تكاد تصيبنا بالعدوى .

ويصور الجزء الثاني من الرواية **صحو الوعي السياسي** للأم كما يصور تلك الأفعال التي تلجأ اليها لمكافحة الاضطهاد الذي يتعرض له الضعفاء ، فهي تبدأ بعد أن نالت حريتها بالكفاح من أجل تحرير شعبها من السيادة الفرنسية وهي تفعل هذا بطريقة مباشرة تلقائية فيها الكثير من الخيال مستخدمه في ذلك جميع الأساليب الحديثة التي تعرفت عليها تدريجياً . وفي النهاية تريد أيضاً مقابلة الجنرال ديجول . وهذا هو المشهد الرئيسي في هذه الرواية : كيف لها أن تضلل عسكري الحراسة وكيف تصوغ حججها ببراعة حتى تذكر الجنرال كانسان مسؤول بمسؤوليته تجاهها وتجاه أمثالها ، وكيف تستشهد أخيراً ـ والحرب العالمية التي يكافح فيها شارل ديجول في سبيل حرية فرنسا على أشدها ـ كيف تستشهد ببنود الدستور العام «للشعوب التي لم تتحرر بعد» . وكيف تدفع بذلك الجمع من الناس الذي يتألف من نحو ثلاثة آلاف شخص الى صلاة جماعية سياسية يمجدون فيها الله . كل هذا يبعث في القاريء الأوربي من جديد الشعور بمعنى الحرية التي يتمتع بها .

وعلى نحو ما تمثل هذه الفقرة الغريبة في بعض مقاطعها والتي يطغي فيها الخيال على الحقيقة نقطة الضعف في الكتاب . يرمز هذا الجزء الثاني الى تطلعات شرايبي الاصلاحية والى الآمال التي يعقدها على تحرر الأم ، ألا وهي : تجديد المجتمع الاسلامي التقليدي ، تجديد الرجل ، تجديد العالم . ولذلك فهو يحتفي «بالأم» كطليعة جيل جديد .

يُعنون المؤلف الجزء الثاني من روايته **«الحصول»** وفيه تتحول قصة تحرر امرأة واحدة الى «يوتوبيا» تشمل كل النساء ، وترمز الى جميع حركات التحرر .

تحيك الأم علماً ضخماً يضم أعلام جميع الشعوب ، وخلف هذا العلم تقود موكباً يجمع كل النساء اللاتي يردن السلام . وتؤسس الأم ـ بعد استكمال تعليمها في المدارس المسائية ومن خلال برامج التعليم المكثف ـ تؤسس في جميع أنحاء البلاد جمعيات نسائية وحلقات للنقاش ، ساعية الى تعليم الآخرين ما اكتسبته من معارف وتجارب : «لا أستطيع أن أكون سعيدة طالما هناك آخرون غير سعداء» .

اما المعجزة الكبرى التي تحققها ، فهي تغيير زوجها أو تحريره من قوالب التفكير التقليدية البترياركية (التي ترى السيادة وحدها للرجل) . في البداية يراقب رب الأسرة بامتعاض ووجل تغير زوجته ، على أنه في النهاية يبدو أكثر إدراكاً وفهماً ، فيقول : «إن التاريخ ليعدو بسرعة تفوق سرعة الجواد البري» .

تغير «تربية» الأم أيضاً من حياة ولديها ، فهما بمعارفهما وما تلقياه من تعليم حديث يدركان الفجوة التي تفصل بينهما وبين الأم . فهي على خلافهما تستوعب العالم المحيط بتلقائية وبساطة : «لم تكن تريد المعرفة وإنما الادراك . كانت تريد أن تكون لا أن تمتلك أو تقتني» .

يترك الابن الأكبر المدرسة ليتزعم «عصابة» من العصابات ، فهو يجسم «ابن المدينة الحق بلحمه ودمه» . يعيش على وقع الحياة في المدينة ، يصاحب الأم في جولاتها ويقوم بحمايتها . أما الابن الأصغر فينهي تعليمه المدرسي ويرحل الى فرنسا لدراسة الطب . وفي نهاية الرواية تلحق به أمه هناك .

والحق أن هذه القصة أجمل من أن تكون واقعاً أو حقيقة ، ولكن في ذلك تكمن حقيقتها ، وقد كانت هذه وما زالت وظيفة الأدب : وظيفته أن يرسم الحلم الذي يراه الانسان «الواقعي» مستحيلاً ، وأن يصوّر السعادة وعالم اليوتوبيا التي لا تهدم جدران السجون فحسب وإنما تجمع شمل المتفرق وتوحّد الأضداد كما فعلت الأم : «إني لأبكي من السعادة يا بني ، من الفرحة بالحياة . أترى ذلك البغل الذي يضرب أضلاعه بذيله . هذا هو أخي» .

في مواضع كثيرة ، يتخلل هذا الكتاب الذي يمتزج فيه المرح بالأسى ، نوع من الاستكانة والقبول العميق . وإن كان تحوّل الأم قد علمها شيئاً فهو الوعي بما حولها من ظلومات ومتناقضات . وبذلك يبقى تساؤلها عن «عهد تآخي الله مع الانسان» بلا جواب . وينتهي الكتاب على نحو مفاجيء ، وذلك بابحار الأم الى فرنسا . هناك تظل المشاكل دون حل مقنع أو مؤكد ، ويخامر القاريء الظن أن لا حل . ويبدو واضحاً من كلمة الختام أن شرايبي لم يكن ينوي في الأصل أن يترك القاريء خالي الوفاض . فقد نشر هذه الرواية كجزء أول من ثلاثية تحمل في جزئيها الثاني والثالث عنوان : «في العالم الذي أعيش فيه» .

«المدنية ، يا أماه !» ثمرة ذكريات مليئة بالحنين . فهي تعرّفنا

بمسار الحياة في أسرة الكاتب في ظل الاحتلال ويمتزج فيها الخيال بوقائع وخبرات الحياة .

أما الأب فيصوّره شرايبي بنبرة أكثر حرارة ودفئاً مما في كتابه الأول : «الماضي البسيط» لم يعد الأب هو الخصم الذي يجب القضاء عليه . ف «المدنية يا أماه !» كتاب رقيق مليء بالمشاعر والظلال ، ولغته سهلة واضحة . لا عجب إذا أن لاقى الكتاب في سويسرا رواجاً كبيراً .

ملحق بالرواية تعليق كتبه **خالد دوران** ، وهو أيضاً مغربي الأصل ويعيش في أوربا ، ويعرف في المغرب باسم عشيرته «العمارتي» التي يقطن أفرادها الآن في الأغلب بمدينة طنجة . ويعمل خالد دوران منذ سنوات كعضو باحث «بمعهد البحوث الشرقية» بمدينة هامبورج .

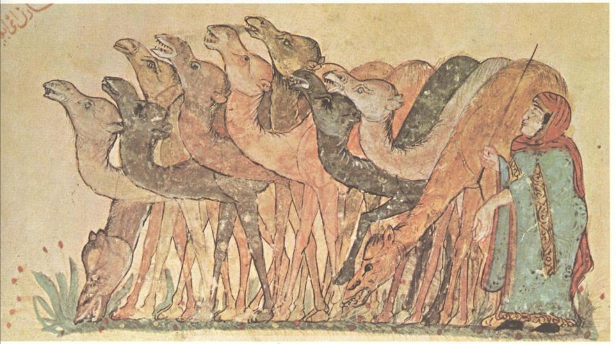
يحلل دوران في كلمة الختام مؤلفات شرايبي في ضوء التطورات السياسية والايديولوجية للمغرب في الخمسين سنة الماضية . ويضع القصة في سياق نستطيع من خلاله أن ندرك الكثير عن قضايا الشعوب المتطلعة للتحرر بالمعنى الشامل للفظ .

أخذت جريدة «لاماليف» المغربية على إدريس شرايبي الفاسي الأصل ، أي الذي ينتمي الى الجزء العربي من سكان المغرب ، أخذت عليه أنه في كتاباته الأولى يحقر من شأن البربر ، ولكن خالد دوران يشهد بغير ذلك مستنداً الى مؤلفات شرايبي الأخيرة مثل : «تحقيق بالريف» Une enquête au pays (١٩٨١) و «أم الربيع» La mère du printemps (١٩٨٢) ، ويقول : «نرى هنا صدى الحركة القوية التي اكتسحت الجزائر والمغرب في بداية الثمانينات والتي استندت الى تراث البربر . لا عجب فهذا التيار قد انبعث أصلاً من بين أبناء افريقيا الشمالية المقيمين في فرنسا والذين ينتمون في الأغلب الى البربر» .

يشير دوران الى ارتباط شرايبي العميق بوطنه وتوجهه الى «مغرب» يصوره وكأن به قوة ساحرة ، على وجه مشابه للطريقة التي يخلق بها جابريل جارثيا ماركيز الحاصل على جائزة نوبل للأدب من خلال كتاباته ، صورة ساحرة لأمريكا اللاتينية . ولعل هذا يجيب على السؤال الذي يدور في ذهن القارىء إذ ينتهي من قراءة «المدنية يا أماه !» : ما هي نتيجة هذه المغامرة الفرنسية ؟

يرى خالد دوران مستعيناً بوجه خاص بكتاب «تحقيق بالريف» أن شرايبي لا يعيش بوجدانه في فرنسا ، وإنما في المغرب ، ربما بعمق ووعي قد يفوق ذلك الذي يتمتع به الكثيرون من أبناء وطنه الذين لم يغادروا أرض المغرب . وأياً كان الأمر فان «المدنية يا أماه!» ليست عملاً أدبياً يصدر عن كاتب مغترب .





قافلـــة من الجمـــال

من مقامات الحريري : من روائع مدرسة بغداد ومن عمل الفنان العربي يحيى بن الواسطي ، وهذه اللوحة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بمكتبة باريس الأهلية وتعود الى سنة ٦٣٤ هجرية . ويحتوي هذا المخطوط على أكثر من مائة صورة . ونلمس من هذه اللوحة القدرة على تصوير هذه المجموعة من الجمال بطريقة تعبيرية دقيقة . وتقود الجمال حارسة في ثياب تقليدية طبيعية .

قصة حضـــارة «الجمـــل»

فيلم ثقافي ، سيناريو : اردموته هللر عرض عبد **الوهاب ملا**

يقدم هذا الفيلم عرضاً شاعرياً عن قصة الجمل و«حضارته» . ويبدأ بفقرة من كتاب إلياس كانيتي الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٣ بعنوان «**لقاءات مع الابـــل**» وينتهي بصورة رأس الجمل ، بلا جذع وبلا جسد ، بلا حداء وبلا جمّال في زحمة شوارع المدينة الأسفلتية المكتظة بالسيارات ، كما يصوره يوسف إدريس في قصته الفريدة «الخـــدعة» (١٩٦٨) .

يسجل إلياس كانيتي بأسى في لقائه الأول مع قافلة من الجمال في مراكش أن تلك الرحلة الطويلة التي قطعتها هذه الجمال عبر جبال الأطلس على وشك الانتهاء في مجزر من مجازر مدينة مراكش . هذه هي نهاية هذا الحيوان الجميل الآبي الذي تغنّى به الشعراء . أما في قصة يوسف إدريس «الخدعة» ، فقد فقَدَ الجمل ما كان له في الماضي من حرمة ومكانة ، أو قُل إنه قد فقد وظائفه المتوارثة ، وأصبح أشبه بفكرة أو صورة تخيلية قهرية .

تتابع «اردموته هللر» قصة الجمل في الشرق من خلال الشعر والأدب عبر قرون طويلة ، وترحل بنا بحثاً عن هذه القصة في الحاضر من مراكش الى القاهرة وعمان حتى مدينة بوشكار في اقليم راجستان في الهند . في البداية تتوقف عند القصيدة العربية القديمة : عند الوقوف على الأطلال وآثار الديار والنسيب وذكرى الوجد والصبابة ووصف الابل ، في النسيب تختلط صورة الحبيب بصورة الناقة والعكس بالعكس . وحين يتغنى الشاعر العربي بجمال ناقته ووفائها وقدرتها على تحمل المشاق تختلط في حديثه الشكوى من فراق الحبيب والديار والأمل في عودة اللقاء .

تجتمع في الابل خواص الحصان والبقر والشاه ، فكل ما تنتجه له قيمته ووظائفه . فلبن الابل هو غذاء العربي الراحل ، وشعرها يمده بخيوط الصوف ، وروثها يستخدم في التدفئة في ليالي الصحراء الباردة ، ومن جلدها تُصنع المغارف وغير ذلك من الأدوات . والسرعة والقدرة على التحمل والصبر والاكتفاء بالقليل من صفات الابل ، والابل مطية للأفراد وسفينة لنقل الأمتعة والأغراض في الصحراء .

احتل الجمل بفضل خواصه المتميزة مكان الصدارة في حياة

الأعرابي ، فهو وسيلته في قياس الزمن والمسافات . ومسقى الابل هو مكان اجتماع الحداثين والرعاة والفتية والفتيات . كان مهر الزواج يحدد بوحدات الابل ، كما كانت الابل تستخدم في فض أسباب النزاع . فالمال عند أهل البادية لم يكن فضة أو ذهباً ، وإنما كان إبلاً ، لذا كان يسمى «المال الراعي» . وبسبب ناقة «سعاد» قامت حرب البسوس بين بكر وتغلب ، كما تقول الأسطورة وكما نقرأ في الملحمة الشعبية : «الزير سالم» .

وفي النهاية يقودنا هذا الفيلم الى الهند ، الى مدينة بوشكار باقليم راجستان حيث نجد معهداً متخصصاً لتربية الجمال وللبحث في خصائص هذا الحيوان وامكاناته . بل ويستطيع المرء أن يحصل على درجة الدكتوراه بأبحاثه في هذا الباب . ويُعقد في راجستان سنوياً احتفال شعبي كبير تحتل فيه الابل بؤرة الاهتمام ، هذا هو عيد بوشكار ، وطبيعي أن ينظم في هذا الاطار سباق للابل . وهكذا تصل بنا «اردموته هللر» الى نهاية رحلتها عبر عالم الجمال والقوافل والشعراء ، وتعود بنا الى الحاضر ، الى ضوضاء وفوضى المواصلات في المدن الكبرى .

فهل انتهت قصة الجمل الى نهايتها ؟ من المؤكد أن الأمر غير ذلك وإن كان دور الجمل قد تقلص أو أصبح هامشياً .

ان مراجعة التراث هو رد فعل طبيعي لتلك المخاطر التي أصبحت تهدد البيئة المحيطة ، وليس من الصدفة أن نلاحظ في الآونة الأخيرة انبعاث الاهتمام من جديد بالجمل في المملكة العربيــــة السعودية يحاول المسؤولون اليوم تشجيع ملاك الجمال على الحفاظ على أسلوبهم المعيشي المتوارث . وفي الامارات العربية المتحدة يوزع علف الحيوانات مجاناً على أصحاب الابل ، ويشار في هذا المقام الى أن الاحتكاك اليوم بهذه الحيوانات المألوفة يحمي من الفراغ الحضاري الذي يسببه تقليد أشكال الحياة الغربية الحديثة .

وفي سلطنـــــة عُمان يشاهد السلطان قابـــوس في نهــــاية الاحتفالات الوطنية السنوية سباقاً تقليدياً للجمال يشارك فيه جمع غفير من المواطنين . ومن مصر والأردن والسودان لا غنـــى عن الجمال من أجل مراقبة الحدود الواسعة في المناطق الصحراوية . فالجمل هنا هو الوسيلة الفذة والمضمونة لقطع المسافات الطويلة ولمكافحة التهريب ، ويستطيع الجمل ، سفينة الصحراء ، أن يعبر أيضاً القنوات دون مخاطر .

يُبرز هذا الفيلم الثقافي كيف أن الانقلابات الضخمة التي يحدثها «التمدن» كثيراً ما يصوبها التاريخ . فليس الجمل قطعة أثرية من الماضي ، وإن تغيرت وظائفه ، فالجمل بعد أن أصابه ما أصابه من تشوهات ، وبعد أن اعتبره البعض رمزاً للتخلف ، قد يبدو اليوم في صورة مغايرة . التقدم والتخلف هنا مفاهيم نسبية ومواقف وانعكاسات نفسية .

ومن البين أن جمهور المشاهدين الذي تحمّس حماساً كبيراً لهذا الفيلم الشاعري قد اكتشف فجأة تلك **الجماليـــات الخفية** لذلك الحيوان العملاق الفخور بذاته ، ولعله أيضاً قد فوجيء بقصة هذا الحيوان «الاجتماعية» و«الحضارية» الفريدة .

إلياس كانيتي : لقاءات مع الجمـــال

«أصوات من مراكش»

ثلاث مرات لامست فيها الجمال عن قرب ، وفي كل مرة انتهى اللقاء بشكل فاجع .

عقب وصولى مراكش قال صديقي : «لا بد أن أن ترى سوق الجمال . كل ثلاثاء فى فترة الصباح يعقد هذا السوق أمام سور باب الخميس . المكان بعيد فى الطرف الآخر من سور المدينة ، الأفضل أن أصحبك معي فى سيارتي» .

جاء يوم الثلاثاء فركبنا الى هناك . ولكننا لم نبكر . فحين وصلنا الى الميدان الكبير المنبسط أمام سور المدينة كان الوقت ظهراً ، وكان ضوء الشمس الأحمر المنعكس على سور المدينة على وشك التلاشي . رأيت في ظل السور قافلة «كبيرة من الجمال ، القسم الأكبر منها راكع على ركبتيه ، بينما الآخر منتصب . خالجنا شعور بالزهو أننا قد صادفنا هذه القافلة التي لم يحدثنا عنها شخص ما . حول أكوام عالية مكدسة من العلف تحلقت الجمال راكعة فى مجموعات تتكون من نحو عشرة جمال . كانت تمد رقابها الى الأمام وتسحب العلف بأفواهها ثم تلقي الرأس الى الوراء وتمضغ بهدوء . راقبنا الجمال بامعان فاذا بها تحمل وجوهاً مميزة ذكّرتنا بالعواجز الانكليزيات

Elias Canetti
Die Stimmen von Marrakesch:

Dreimal kam ich mit Kamelen in Berührung und es endete jedesmal auf tragische Weise. *»Ich muss Dir den Kamelmarkt zeigen«*, sagte mein Freund, bald nach meiner Ankunft in Marrakesch. *»Er findet jeden Donnerstag am Vormittag statt, vor der Mauer am Bab el-Khemis. Es ist ziemlich weit, auf der anderen Seite der Stadtmauer, ich fahre Dich am besten hinaus.«*

Der Donnerstag kam und wir fuhren hin. Es war schon spät. Als wir am grossen, freien Platz vor der Stadtmauer anlangten, war es Mittag geworden. Der rote Glanz auf der Mauer war am Verlöschen. Da sah ich, in ihrem Schatten, eine grosse Karawane von Kamelen. Die meisten hatten sich auf ihre Knie niedergelassen, andere standen noch. Wir waren stolz, dass wir in diese Karawane geraten waren, von der uns niemand gesprochen hatte. Je ein Dutzend von ihnen kniete in einem Ring um einen Berg von aufgeworfenem Futter. Sie streckten die Hälse vor, zogen das Futter in den Mund, warfen den Kopf zurück und kauten ruhig. Wir betrachteten sie eingehend und siehe, sie hatten Gesichter. Sie waren sich ähnlich – und doch so verschieden. Sie erin-

وهن يتناولن بوقار وبشيء من الملل ـ فيما يبدو ـ أقداح الشاي دون أن يستطعن إخفاء مشاعر الامتعاض التي ينظرن بها الى جميع ما يحيط بهن. كان هناك رجال معممون يروحون ويجيئون بين الجمال بنشاط وهدوء. كان المشهد آية من آيات السلام قبل الغروب.

أقبل صبي نحونا يستجدي قطعة من النقود، حاولنا أن نعرف من ذلك الحداء الصغير شيئاً عن القافلة. قال ـ معبراً عن امتنانه لقطعة النقود ـ إنها قد جاءت من «جوليمين» وأنها قد قطعت الطريق فى خمسة وعشرين يوماً. ولكن «جوليمين» تقع فى الجنوب البعيد، فى الصحراء. فتساءلنا عما إذا كانت الجمال قد عبرت جبال الأطلس وأردنا أن نعرف المكان الذي تقصده القافلة. اجتهد هذا الصبي الأسمر الذي يميل الى الزرقة أن يجاملنا، فقادنا الى شيخ نحيف طويل القامة يحمل على رأسه عمامة بيضاء ويعامله الجميع باحترام. كان يجيد الفرنسية، وبالفعل جاوب على أسئلتنا بطلاقة.

«أي مكان تقصدون بعد ذلك ؟»

«لم يعد لنا مقصد أبعد من ذلك. ستباع الجمال هنا كي تذبح.»

«كي تُذبح ؟»

أصابتنا البهتة. فكرنا فى رحلة هذه الحيوانات البعيدة وفكرنا فى جمالها فى الغسق وكيف أنها لا تحس الخطر وتتناول طعامها فى سلام.

كرر الشيخ: «كي تُذبح».

سألت: «هل يؤكل هنا لحم الجمال بكثرة ؟»

حاولت أن أخفي ما ألم بي من ذهول خلف هذه الأسئلة الموضوعية.

«بكثرة زائدة.»

«ما هو طعمه ؟ لم آكل لحم الجمل أبداً.»

فأجاب الرجل:

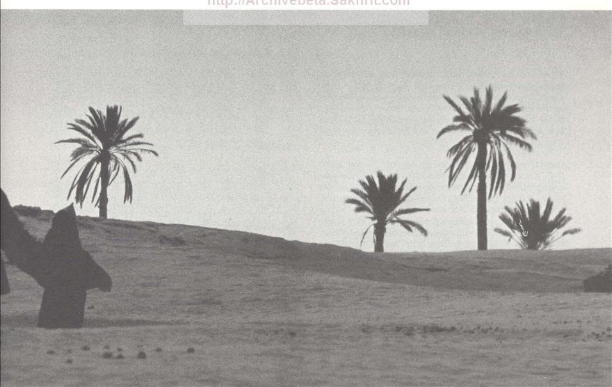
«طعمه شهي».

«ما هو سعر الجمل ؟»

«يختلف السعر من جمل الى جمل. ما بين ٣٠٠٠٠ و ٧٠٠٠٠ فرنك، أستطيع أن أوضح لك الأمر، يجب أن يفهم الانسان ذلك.»

لم نعاود من جديد الذهاب والمجيء بين الجمال. ضاعت منا الرغبة، ولم يمض وقت طويل حتى انتبهنا الى جمل من الجمال يحاول فيما يبدو أن يدفع عن نفسه شيئاً ما، كان يدمدم ويهدر ويلوي رأسه بعنف فى جميع الاتجاهات وكان هناك رجل يحاول أن يجبر الجمل على الركوع، ولكن الجمل لم يطع، فحاول أن يروضه بضربات من عصاه. مد الرجل بمهارة وقوة حبلاً عبر جدار أنف الحيوان الذي ثقبه من قبل. اكتسى الحبل بلون الدم. ارتجف الجمل وصرخ ثم بدأ يقرقر عالياً وفي النهاية قفز على أرجله وحاول أن يخلّص نفسه، بينما الرجل يحكم الحبل بشدة متزايدة. حاول الرجال جهدهم أن يكبحوا جماح الحيوان. وبينما هم مشغولون بذلك اقترب منا شخص ما وقال بلغة فرنسية متكسرة:

«إنه يشم رائحة القصاب، لقد بيع كي يُذبح، مآله الآن هو المجزر.»



nerten an alte englische Damen, die würdevoll und scheinbar gelangweilt den Tee zusammen einnehmen, aber die Bosheit, mit der sie alles um sich herum betrachten, nicht ganz verbergen können. Männer mit Turbans auf dem Haupte gingen geschäftig und doch ruhig unter ihnen umher. Es war ein Bild des Friedens und der Dämmerung.

Ein junger Bursche kam auf uns zu und bat uns um eine Münze. Wir versuchten, von unserem jungen Treiber, der für die Empfangene Münze dankbar war, einiges über die Karawane zu erfahren. Sie kämen von Gulimin und seien seit fünfundzwanzig Tagen unterwegs. Aber Gulimin war weit im Süden unten, in der Wüste, und wir fragten uns, ob die Kamel-Karawane den Atlas überquert habe. Wir hätten auch gerne gewusst, was ihr weiteres Ziel sei. Der dunkelblaue Bursche gab sich Mühe, uns gefällig zu sein und führte uns zu einem schlanken, grossgewachsenen alten Mann, der einen weissen Turban trug und mit Respekt behandelt wurde. Er sprach gut französisch und antwortete fliessend auf unsere Fragen.

»Und wohin geht es weiter?«
»Es geht nicht weiter, Sie werden hier verkauft, zum Schlachten.«
»Zum Schlachten?«

Wir waren beide betroffen. wir dachten an die weite Wanderung der Tiere, ihre Schönheit in der Dämmerung, ihre Ahnungslosigkeit, ihr friedliches Mal...

»Zum Schlachten«, ja, wiederholte der Alte.
»Wird denn hier viel Kamelfleisch gegessen?«, fragte ich.

Ich suchte, meine Betroffenheit hinter sachlichen Fragen zu verbergen.

»Sehr viel!«

»Wie schmeckt es denn? Ich habe noch nie welches gegessen.«
»Es ist sehr gut«, sagte er.
»Was kostet denn ein Kamel?«
»Das ist verschieden. Von 30000 bis 70000 Francs. Ich kann es ihnen zeigen. Man muss es verstehen.«

Wir gingen nicht mehr unter den Kamelen herum. Die Lust dazu war uns vergangen. Es dauerte nicht lange und wir wurden auf ein Kamel aufmerksam, dass sich gegen etwas zu wehren schien. Es knurrte und brummte und drehte den Kopf heftig nach allen Seiten. Ein Mann versuchte, es auf die Knie zu zwingen. Da es nicht gehorchte, half er mit Stockhieben nach. Mit energischen Bewegungen der Arme zog er einen Strick durch die Nasenwand des Tieres, die er durchbohrt hatte. Nase und Strick färbten sich rot von Blut. Das Kamel zuckte und schrie, bald brüllte es laut. Schliesslich sprang es noch einmal auf und versuchte, sich loszureissen, während der Mann den Strick immer fester zog. Die Leute gaben sich alle erdenkliche Mühe, es zu bändigen. Und sie waren noch damit beschäftigt, als jemand an uns herantrat und in gebrochenem Französisch sagte:

»Es riecht. Es riecht den Schlächter. Es ist zum Schlachten verkauft worden. Es kommt jetzt ins Schlachthaus.«

Ich hatte das Kamel, das nun nicht mehr brüllte, aus den Augen verloren und wollte es noch einmal sehen. Ich fand es bald. Der Schlächter hatte es stehengelassen. Es kniete wieder. Es zuckte noch manchmal mit dem Kopf. Ich fühlte etwas wie Dankbarkeit für die wenigen trügerischen Augenblicke, in denen man es alleine liess. Aber ich konnte nicht länger hinsehen, weil ich sein Schicksal kannte – und schlich mich davon.



Yussuf Idris

Der Trug

Für jedesmal muss es ein erstes Mal geben, und das erste Mal war es nachts. Da war der Mond, und er strahlte eine silbrige Ruhe aus. Und die Quelle war klar, das Wasser rann langsam dahin, es plätscherte sanft, und wenn du die Quelle ansiehst, in der der Mond sich vor deinen Augen auflöst, dürstet dich, und du möchtest trinken, das Wasser schmecken. Ich neigte mich und streckte meine Hand aus.

Als die kühlen, glitzernden Tropfen meinen Mund erreichten und ich ihren Geschmack empfand, sah ich neben meinem in Licht und Schatten auf und nieder schaukelnden Bild und dem des schwankenden Mondes das Bild eines anderen Kopfes, schmal und nach vorn gestreckt, als hätte eine Hand die Züge gewaltsam verzerrt, einen schmalen Kopf mit einem waagerechten Schlitz von erschreckender Grösse und, als genüge das nicht, mit einem senkrechten. Wahrhaftig, der Kopf eines Kamels. Ohne Geräusch. Ohne Laut. Ohne Regung.

Plötzlich war der Kopf da. Das Seltsame war, dass ich nicht erschrak und nicht schrie. Ich drehte mich um, damit ich Gewissheit hätte. Der Mond war verschwunden, und auch die Quelle, das Plätschern und der silbrige Schimmer. Ich war allein. Und vor mir, unweit vor mir, schaute die Schwermut auf mich herab. Ich sah keinen Körper, nur einen Hals, lang, wulstig, gebogen und von unten scharf wie ein Wiegemesser. Einen Hals, der vorn in einem Kopf endet, aber keinen Rumpf. Und das Seltsame ist, dass ich mich nicht wunderte, dass ich nicht einmal fragte, wie ein Kopf aus einem Nichts hervortrete. Meine ganze Sorge war dieser Kopf, der auf mich herabschaute. Er schaute nicht einmal wirklich, sondern so, als sähe er mich nicht oder als wäre ich gar nicht da. Ich hatte Angst, er könnte mich plötzlich sehen, sich auf mich stürzen, mich beissen. Aber nein, ganz und gar nicht. In seinen Augen lag weder Zorn noch Erregung. Da war nichts, nur grosse Augen, nach vorn gerichtet. Und vorn war nichts.

Wie eine Antwort auf meine Fragen und Vermutungen, die in der rechten unteren Ecke der Szene ohne besonderen Nachdruck entstanden und sich verflüchtigten, setzte sich nun in einem kleinen viereckigen Rahmen, wie auf der Mattscheibe bei einer Fernsehsendung, ein Geschehen in Gang. Es war so unbegreiflich wie die geheimen Riten im Allerheiligsten des Tempels, wie die stumme Handlung, mit der Priester das letzte Abendmahl Jesu und sein Opfer vergegenwärtigt. Ich sah das Kamel, geführt von seinem Besitzer, in einem bedächtigen Gang, als wäre jeder Schritt ein Ereignis und fortschreitende Geschichte. Dann, ohne Übergang, ohne Kampf, ohne Täter, ohne Schuss oder Waffe, absolut ohne Ursache, fiel der Mann mit dem weissen Gewand und dem Turban um. Der Kameltreiber fiel um, fiel tot um, und sein am Boden liegender Kopf drehte sich zur Seite. Trotz der Dunkelheit der Szene war eine Blutlache zu erkennen. Das Kamel flüchtete aber nicht, es schnaufte nicht und geriet nicht in Panik oder schlug aus. Es blieb stehen. Seine Zügel hingen herab, es schaute von oben herunter und zugleich nach vorn, mit einem Blick, der alles und nichts umfasste, mit einem starren undurchdringlichen Blick, als sei es immer da gewesen und bliebe für immer.

Obwohl ich sicher war, nicht zu träumen und das, was geschah, wirklich zu sehen, sagte ich mir, es sei nur ein Tagtraum, eine Vision, eine Halluzination, die sich nie wiederholen würde.

Am Morgen, an irgendeinem Morgen, es gibt keine Zeit,

يوســـف إدريـــس

الـــخــــــدعـــــة

لا بد لكل مرة من أول مرة ، وأول مرة كانت ليلاً ، وهناك قمر ينشر سلاماً فضياً ، والنبع صاف يتدفق ماؤه على مهل ، وبخرير حنون ، ولا تملك حين ترى الماء وقد ذاب فيه القمر ، ذوباناً طازجاً يحدث أمامك ، وفي الحال : الا أن تظمأ ، وتحاول أن تشرب ، أو على الأقل أن تتذوق ، وملت بجسدي كله ، ومددت يدي وما كادت القطرات المتلألئة الباردة تصل الى فمي ، ما كدت استمتع بلذة التذوق الأول ، حتى رأيت ، بجوار صورتي المهتزة اهتزاز درجات الأبيض والأسود فيها ، واهتزاز القمر ، صورة رأس آخر ، رأس طويل ممتد الى الأمام وكأنما امتدت يد جذبت ملامحه كلها بعنف الى خارج وجهه ، رأس طويل ينتهي بشق عرضي واسع سعة لا حد لها ، وكأنما لا يكفي هذا فأيضاً شق بالطول . رأس جمل لا بد . بلا صوت . بلا ضجة . بلا حركة .

فجأة كان الرأس . لم أذعر ولا صرخت ، فقط التفت . لا لشيء الا لأتأكد . كان قد ذهب القمر واختفى النبع والخرير ولا فضة . كنت وحدي وأمامي غير بعيد عني ذلك الرأس يطل علي من فوق . لا أرى له جسداً وانما فقط رقبة ، غليظة ، طويلة ، مقوسة : حادة من أسفل كأنها مخرطة ، رقبة تنتهي من أمام الرأس : ذلك الرأس : ولا جسد : والأغرب اني لا أعجب ، ولا أتساءل كيف يمكن لرقبة أن تنبع من لا جسد ، فهمي كله كان ذلك الرأس المطل عليّ من أعلى ، فهو حتى لم يكن يطل علي ، وكأنه لا يراني أو لست هناك بالمرة ، وخوفي كان أن يراني فجأة ، فينقض ، ويعض . ولكن ، أبداً . لا غضب في عينيه ، لا انفعال ، لا شيء ، انما عينان كبيرتان مستقرتان على الأمام ، ولا شيء أمام .

وكأنما رداً على تساؤلاتي وظنوني التي تنشأ وتدور بلا حماس ، في ركن المنظر الأيمن ، وفي برواز صغير مربع وكما يحدث في برنامج التليفزيون وعلى شاشته ، حدث بدأ يدور ، غامضاً كتمثيليات الكهنة في حجرات المعابد الخلفية كالتشخيص الصامت الذي يعيد به القسس العشاء الأخير وصلب المسيح رأيت ذلك الجمل مسحوباً ، وساحبه صاحبه وعلى وقع متئد وكأنما كل خطوة حدث وتاريخ يمضيان ، ثم بلا مقدمات ، بلا معركة ، بلا فاعل أو طلقة أو سلاح ، بلا شيء على الاطلاق يسقط الرجل ذو الجلباب الأبيض والعمامة . سقط الصاحب . سقط قتيلاً فحول رأسه المطروح فوق الأرض ورغم ظلام المشهد كانت بركة دم . وأيضاً لا انطلق الجمل هارباً ، ولا جعجع ، ولا ثار أو (ضرب بالقلة) . ظل واقفاً وقد تدلّى مقوده في الهواء ينظر ، من عل ، أيضاً الى الأمام ، نظرة مليئة بكل شيء الى درجة اللاشيء ، ثابتة مستمرة وكأنما كانت أبداً وستظل تكون .

ورغم تأكدي اني لا أحلم : وان ما حدث رأيته : قلت : حلم يقظة ، رؤيا : تخريف ، أبداً لن تعود .

وفي الصباح ، أي صباح ، فلا زمن ، كنت استحم تحت الدش حولي ستارة تمنع تسرب الرذاذ ، مستمتعاً الى أقصى حد بأني داخل الحمام الخالي ، وداخل الستارة النيلونية المزركشة : مع نفسي تماماً . واذا بشيء يداعب



الجمال ترتوي .

الستارة النيلونية المزركشة : ثم يزيحها وتظهر الشفتان الضخمتان أو بالأحرى الثلاث شفاه ، منفرجة ومفتوحة وكأنما تنوي ابتلاع كل شيء بينما تبدو الأسنان ، كبيرة ، مطبقة ، محكمة وكأنما تخاف اذا فتحت أن تفلت شيئاً ، أي شيء .

ثم أصبح الرأس كله معي ، داخل الستارة ، تحت الدش . دهشت قليلاً ولكني واصلت الاستحمام ورحت من خلال أسلاك الماء الرفيعة اتطلع ملياً الى العينين لعلي ألمح شيئاً لعلي أعرف لماذا أطل وماذا يريد ، لعلي أدرك للحظة أنه يراني حتى ، ولكن ، أبداً ، كان يطل ، من عل وأيضاً الى أمام . فتحت الجريدة أقرأها ، ولم أدهش حين شعرت بحركة ، ولا حين اهتزت السطور ، ثم تباعدت ، وبلا صوت تمزيق اخترق الرأس الجريدة وأصبحت لا أرى سوى شفاهه الثلاث . يشع منظرها ، قريبة جداً من وجهي ، فتحات أنفه الواسعة أراها ، بكل شعرة داخلها والأسنان كبيرة منظمة منطبقة ليس بينها فرجة .

ركبت الأتوبيس ، والازدحام واصل حد الاختناق ولا هم لكل منا الا المحافظة على كيانه ، وفجأة وجدت الرأس الصامت الصائم عن الحركة يطل ، كان مشهده كفيلاً باثارة الذعر أو على الأقل التطلع ولكن الغريب أن النادر من الركاب هو الذي انتبه ، وحتى لم يطل انتباهه ، انما هي نظرة ألقاها كأنما تعوّد أن يلقيها ثم عاد الى معركة المحافظة على ذاته ، الأغلب الأعم لم يحفل حتى بمجرد الانتباه .

وفي المساء ، داخل غرفة النوم المغلقة ، ولا شيء هناك سوى الحب والرغبة ، اذا بي أكتشف أن شيئاً يتسلل بغلظة بيننا ، بلا عنف ، وبلا حياء وربما بلا وعي بما يدور ولكنه أصبح في النهاية بيننا . ولم تحتمل هي ، بكل عنف وغضب واستنكار أزاحته جانباً فانزاح . ولكنه : بتؤدة وبصبر وباصرار عاد يتسلل بين صدرينا وبطريقة بدا معها أن لا فائدة من ازاحته .

ورغم أني لم أكن مندهشاً ، أو غاضباً بشدة ، أو مستنكراً ، الا أن شعوراً ما بدأت أحسه ، شعوراً لا أجد له وصفاً فالقدماء ربما لم يعرفوه ولم يكتشفوا له اسماً ، لكنه أصبح موجوداً ، وملحاً ، وهكذا أخبرت زملائي في المكتب وأصدقائي وواحد منهم فقط هو الذي أبى أن يصدّق أما الباقون جميعاً فقد ضحكوا وظلوا يشيرون حيلي ويضحكون وكأني ، أخيراً ، رويت نكتة قديمة . كان واضحاً أنهم من زمن يعانون نفس الشعور ، وأن رأس الجمل يظهر لهم في كل مكان وفي أي ساعة . ولكن السؤال : أهو نفس الرأس يظهر للجميع . . أم أن لكل منا رأس جمله الخاص ، كما يقولون في الأساطير أن لكل منا أخته تحت الأرض أو فوقها أو ككتابه يوم القيامة الذي يعلق في عنقه ؟

تشعبت المناقشات وامتدت والغريب أن الجزء منها كان في حضوره ، وقد أطل علينا من الباب المؤدي لمكتب المدير ، أطل بنفس طريقته ، من فوق ، أمامنا يحدق صامت لا يتحرك عيناه حافلتان بكل شيء الى درجة اللاشيء ، والمناقشات حامية صارخة أحياناً قد تؤوب الى هدوء ، حين يتخذ أحدهم وضع العالم العارف ، وبصوت خافت يتكلم ويحلل ، بينما رأس الجمل يطل عليه من فوق . مناقشات كالزوابع الصغيرة أو الكبيرة لا تلبث أن تذوب في بحر ساكن تماماً كأن سطحه من زجاج ، بحر واسع لا حد له ولا شاطيء .

أنا شخصياً ، رغم أنه يظهر لي في اليوم أكثر من مرة وفي آخر الأماكن توقعاً أن أراه ، أحياناً أكاد أشك في عقلي وفي حواسي وأرفض أن أصدق ما أرى بل حتى ما يراه الآخرون معي . هناك خطأ ما لا بد . أثور وأرفض ما تشاء لي الثورة والرفض ولكنها نوبات ، ليست سوى نوبات لا تلبث ، بهدوء ، أن تذوب ، بنفس التؤدة التي يظهر بها رأس الجمل . كل ما يحدث أنه لدى كل نوبة ، خاصة اذا أدت بي الى غيظ أو انفعال تزداد بشدة مرات ظهوره ، بحيث أراه كلما تلفت ، أينما سرت ، أينما ذهبت ، من أمامي وورائي ويميني ويساري وأمامي ، بل ، وهذا هو المرعب أحياناً أراه داخلي أنا ، موجوداً بتحديقته الأمامية التي لا تطرف داخل ذاتي الخاصة تماماً ، وأسراري ، بل أحياناً أراه في طفولتي يطل على أمي وهي تضعني أو ربما على أبي وهي يخلفني ، أحياناً وأنا أرنو الى المستقبل ومن خلال أكوام المشاريع والخطط ، بأذنيه الصغيرتين تزيحان الأكوام جانباً ليظهر الرأس ويعلو ويبدأ يأخذ وضعه التقليدي .

ماذا أفعل ؟

كلما سألت الناس قالوا أفعل مثلما يفعل الناس . وأسأل ماذا يفعلون فأجدهم لا يفعلون شيئاً بالمرة ، أحياناً يحاول البعض لمسها والتمليس عليها وهدهدتها ، أحياناً يثور البعض ويغضب ويسبها ، بعض آخر يركلها وينطحها ولكن رأس الجمل تبقى دائماً كما هي ، ثم يتحدثون فيها ، ثم يملون الحديث ، ولا يعود ذلك الوجود الغريب لرأس الجمل ظاهرة قابلة للتوقف أو حتى النظر ، بل تتحول على يد الناس ، وهم في هذا عباقرة ، الى ظاهرة مفيدة ، مرة في الاعتذار عن تأخير ، في تبرير اشتداد الحرارة في الصيف ، في التبشير بحلول النعمة اذا حلت أو العثور على علامة للنقمة .

ويتم هذا كله دون أن يثير دهشة أحد ، أو استغرابه أو حتى يفكر لحظة ويتأمل ، وربما لهذا فرأس الجمل لا يكف عن الظهور ، ربما لو اندهشنا : فقط اندهشنا ، كلنا اندهشنا كلما ظهر لما ظهر . ربما نحن مرضى . كلنا مرضى قد أصبنا يوماً بمس في خيالنا ترك آثاره على رأس جمل ، أو ربما الاصابة قضت فينا على مراكز الدهشة والعجب أو ربما شيء آخر ، ربما التطور . أجل التطور قد وصل بنا الى مرحلة الانسان الذي لا بد أن يظهر له رأس الجمل . بحيث تكون الكارثة لا أن يظهر ، وانما أن نستيقظ ذات صباح فنجده لا يظهر . أي مصيبة سأعتئذ وأي ضياع ، وماذا نفعل ونحن قد أصبحنا لا نحيا الحياة أو نزاولها لأننا نريدها وانما لأنه يطل علينا كلما شرعنا في عمل الشيء أو مزاولة الانفعال ، لولا ادراكنا أنه سيطل لما أقدمنا أبداً على شيء ، ولولا ادراكي لوجوده ما كنت أبداً قد أقدمت على ما أقدم عليه الآن ، فالآن ، وبلا ذرة دهشة أو غرابة ودون أن أرفع رأسي متأكد أن رأس الجمل يطل علي ، ذلك الرأس العالي الطويل وكأنما مطت ملامحه كثيراً الى أمام والشفاه الثلاث الكبيرة الى حد الورم ، والأسنان المتراصة ، سنة كبيرة بجوار سنة كبيرة ، منطبقة تماماً ولا فرجة بينها ، الى أمامه يتطلع ولا يتحرك ، لا يغضب ولا يرضى ، لا يحفز ولا يثبط ، لا يفعل شيئاً أبداً إلا أن يطل ، مجرد أن يظل . .

wusch ich mich unter der Dusche, um mich ein Vorhang, der das spritzende Wasser auffing. Ich genoss es, allein im Bad zu sein hinter dem bunten Nylonvorhang, ganz allein mit mir. Plötzlich bewegte etwas leicht den bunten Vorhang, schob ihn ein wenig zur Seite, und die beiden, richtiger gesagt, die drei gedunsenen Lippen wurden sichtbar. Sie waren weit aufgerissen, als wollten sie alles verschlingen. Zwischen ihnen erschienen die Zähne, gross, fest aufeinandergepresst, als bestünde die Gefahr, dass etwas aus ihnen entweichen könnte, irgend etwas.

Dann trat der ganze Kopf zu mir durch den Vorhang unter die Dusche. Ich wunderte mich etwas, aber ich fuhr fort, mich zu waschen. Durch den Wasserstrahl hindurch betrachtete ich aufmerksam die Augen, in der Hoffnung, zu entdecken, festzustellen, warum er erschienen sei und was er wolle, vielleicht einen einzigen Augenblick lang zu wissen, ob er mich überhaupt sähe. Aber nein, gar nicht. Er schaute von oben herab und nach vorn.

Ich faltete die Zeitung auseinander, um sie zu lesen, und wunderte mich nicht, als ich eine leichte Bewegung spürte, auch nicht, als die Zeilen zu tanzen begangen und sich auseinanderschoben. Ohne das Geräusch des Zerreissens durchbohrte der Kopf die Zeitung, und ich sah nun lediglich die drei Lippen. Ein schrecklicher Anblick, ganz dicht vor meinem Gesicht, ich sah die grossen Nüstern und jedes einzelne Haar und die grossen regelmässigen Zähne, fest aufeinandergepresst.

Ich bestieg den Bus, das Gedränge war zum Ersticken, und keiner von uns hatte eine andere Sorge, als sich selbst zu behaupten, der Schaffner hütete sein Geld und der Fahrgast seine Ehre. Plötzlich sah ich, wie der stumme, unbewegliche Kopf auf uns herabschaute. Sein Anblick allein genügte, Schrecken zu verbreiten oder zumindest Unruhe, aber es war sonderbar, dass nur sehr wenige Fahrgäste aufmerksam wurden; und auch ihre Aufmerksamkeit hielt nicht lange an, sie warfen nur einen flüchtigen Blick darauf, als seien sie daran gewöhnt, dann kehrten sie zum Kampf der Selbstbehauptung zurück; die meisten allerdings blieben gleichgültig.

Spät abends im geschlossenen Schlafzimmer, es gab nichts als Liebe und Begierde, entdeckte ich plötzlich, dass etwas sich zwischen uns schob, ohne Gewalt und ohne Scham und vielleicht ohne zu verstehen, aber zuletzt war es zwischen uns. Sie konnte es nicht ertragen; mit Heftigkeit, Zorn und Entrüstung stiess sie es fort, und es gab nach. Aber, bedächtig, geduldig und beharrlich begann es sich wieder zwischen unsere Körper zu schieben, und schliesslich schien es vergeblich, es fortzudrängen.

Und obwohl ich mich nicht wunderte und auch nicht sehr ärgerlich oder entrüstet war, stieg doch langsam ein Gefühl in mir auf, für das ich bei den Alten keine Beschreibung finde. Vielleicht haben sie es nicht gekannt oder dafür keinen Namen gefunden. Aber das Gefühl war schliesslich da, wurde aufdringlich, und so redete ich darüber mit meinen Kollegen im Büro und mit meinen Freunden.

Es war deutlich, dass sie seit langem unter demselben Gefühl leiden, und dass ihnen der Kamelkopf überall und zu jeder Stunde erscheint.

Ich selbst, obwohl er mir täglich mehr als einmal und immer unvermutet erscheint, zweifle gelegentlich beinahe an meinem Verstand und an meinen Sinnen und lehne ab, zu glauben, was ich sehe und was sogar die anderen gleichzeitig wahrnehmen. Es muss da einen Fehler geben. Die Wissenschaft, der Verstand lehnt es ab, aber schrecklicherweise ist es da und geschieht. Ich lehne mich auf und sträube mich, aber das sind Anfälle, die schnell wieder abklingen, sobald der Kamelkopf erscheint.

Alles, was dabei bewirkt wird, ist, dass mit jedem Anfall, vor allem wenn er mich zu Erregung und Zorn treibt, sein Erscheinen häufiger wird, so dass ich ihn überall sehe, wohin immer ich mich wende, laufe, gehe, auf allen Seiten, vorn und hinten, links und rechts, und nicht nur dort, das ist das Furchtbarste, ich sehe ihn manchmal auch in mir selbst, mit starrem, nach vorn gerichteten Blick ohne Wimpernschlag, in meinem geheimen Innersten selbst, und nicht nur dort, manchmal sehe ich ihn in meiner Kindheit, wie er auf meine Mutter herabschaut, die mich gebiert, oder auf meinen Vater, der mich zeugt. Manchmal, während ich in die Zukunft blicke und Pläne zurechtlege, drängt er sich mit seinen merkwürdig kleinen Ohren durch den Stapel von Projekten und Aussichten und schiebt sie beiseite, um die Schwermut erscheinen zu lassen, die nun hochsteigt und ihre gewohnte Haltung einnimmt.

Was soll ich tun?

Jedesmal wenn ich die Leute frage, sagen sie, tu, was alle tun. Und wenn ich frage, was alle tun, stelle ich fest, dass sie überhaupt nichts tun. Manchmal versucht jemand, ihn zu berühren, zu streicheln und zu tätscheln, manchmal begehrt jemand auf, wird wütend und verflucht ihn, ein anderer tritt nach ihm, stösst mit dem Kopf nach ihm, aber der Kamelkopf bleibt immer, wie er ist, und die Leute bleiben, wie sie sind. Sie wundern sich erst, dann sprechen sie darüber und finden es schliesslich langweilig, und so wird die befremdliche Existenz des Kamelkopfes ein Phänomen, bei dem man sich nicht länger aufhält, das man nicht beachtenswert findet; es verwandelt sich unter den Händen der Leute – darin sind sie genial – in ein nützliches Phänomen, das manchmal eine Entschuldigung für eine Verspätung abgibt, manchmal dazu dient, die Trägheit zu rechtfertigen oder die Arbeit zu verweigern. Für alles das ist der Kamelkopf gut.

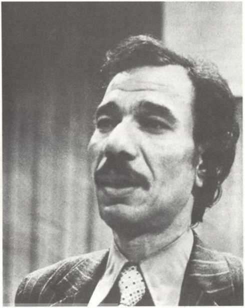
Dies alles geschieht, ohne dass es jemanden erstaunte, verwunderte oder für einen Augenblick zum Nachdenken brächte; vielleicht hört deshalb der Kamelkopf nicht auf zu erscheinen, vielleicht, wenn wir uns wunderten, nur wunderten, wenn wir alle uns wunderten, dass er erscheint, hörte er auf zu erscheinen. Vielleicht sind wir krank, sind wir alle krank, an irgendeinem Tag ist unserer Phantasie etwas zugestossen, dass Male in der Form eines Kamelkopfes hinterliess, oder vielleicht vernichtete die Wunde das Zentrum des Staunens und Sich-Wunderns in uns – oder vielleicht ist es noch etwas anderes. Vielleicht liegt es in der Entwicklung; ja die Entwicklung des Menschen hat die Phase erreicht, in der der Kamelkopf dem Menschen erscheinen muss, so dass es einer Katastrophe gleichkäme, wenn der Kamelkopf nicht erschiene. Sollten wir eines Tages erwachen und feststellen, dass er nicht mehr erscheint, so wäre das ein Unglück und ein Verlust. Was können wir tun, ausser den Kamelkopf sehen? Er sieht uns nicht, aber wir sehen ihn; jetzt, ohne das geringste Erstaunen, ohne dass ich meinen Kopf hebe, bin ich sicher, dass der Kamelkopf auf mich herabschaut, dieser grosse schmale Kopf, mit den mächtigen, gedunsenen Lippen und den regelmässigen Zähnen, ein grosser Zahn neben dem anderen, aufeinandergepresst, er schaut nach vorn und bewegt sich nicht, er beisst nicht und verschwindet nicht.

Auch du, Leser, sei dessen sicher, wirst mit derselben genialen Fähigkeit, dich nicht zu wundern, sein Erscheinen durch diese Zeilen hindurch aufnehmen, mit derselben Fähigkeit, dich nicht zu wundern, das ist gewiss.

Aus dem Band »Farahats Republik« mit Genehmigung des Verlages Edition Orient, Berlin

قصائد في زورق رع

أمـل دنقــل (١٩٤٠-١٩٨٤)



أمـل دنقـل

ولد أمل دنقل في قرية «القلعة» على بعد عشرين كيلومتراً من مدينة قنا في الصعيد الأعلى من مصر في ٢٣ يونيو ١٩٤٠ وصدرت له ستة دواوين شعرية هي :

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة (١٩٦٩)
تعليق على ما حدث (١٩٧١) (١٩٦٩)
مقتل القمـر (١٩٧٤)
العهد الآتـي (١٩٧٥)
لا تصـالـح (١٩٨١)
«أوراق الغرفة ٨» (١٩٨٣)

«أوراق الغرفة ٨» هو آخر دواوين الشاعر الراحل أمل دنقل . والغرفة رقم ٨ هي آخر الغرف التي قاوم فيها مرضه ، قرابة عام ونصف ، في المعهد القومي للأورام ، من فبراير ١٩٨٢ الى يوم رحيله الساعة السابعة من صباح السبت الحادي والعشرين من مايو ١٩٨٣ . بعض هذه القصائد مثل «الطيور» و «الخيول» و«الى محمود حسن اسماعيل - في ذكراه» ، تعود الى عام ١٩٨١ .

وهناك قصائد أخرى مثل : «الجنوبي» و «زهور» و «السرير» و «لعبة النهاية» ، هي بوضوح من وحي النهاية .

صــورة

هل أنا كنت طفلاً . . .
أم أن الذي كان طفلاً سواي ؟
هذه الصور العائلية
كان أبي جالساً ، وأنا واقف . . . تتدلى يداي !
لكن تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمي الآن لي .
صرت عني غريباً
ولم يتبق من السنوات الغريبة
إلا صدى اسمي . . .

من قصيدة أمل دنقل الأخيرة : «الجنوبي»

الطيــور

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح !
ربمـا تتنزل . . .
كي تستريح دقــائق . . .
فوق النخيل - النجيل - التماثيل
أعمــدة الكهربــاء -
حــواف الشبابيك والمشربيــات
والأسطح الخرسانيــة .

من «أوراق الغرفة ٨ »

Amal Dunqull

Das Bett

Sie machten mir vor, daß das Bett mein Bett sei,
daß die Barke Ra
mich über den Schlangensee tragen werde,
damit ich am Morgen wieder geboren werde,
sollte der Sonnengott erwachen.

Auf Hochglanzpapier trugen sie ein,
meine Nummer ohne Namen,
hefteten die Blutwerte an
und benannten die unbekannte Krankheit.

Das machten sie mir vor, und ich glaubte es.
Das Bett dachte,
ich sei – wie es selbst – ohne Seele.
Seine Rippen schmiegten sich an mich.
Das Leblose umfängt das Leblose
schützend vor den Augen der Leute.
Ich und das Bett wurden
eins ... wartend auf das Ende.

In tausend Nächten
umschlangen mich metallene Arme,
durchbohrten meinen Leib,
daß er blutete.

In meinem Daliegen drehte ich mich,
könnte den Arm nach dem Essen strecken.
Da entdeckte das Bett meine List
und zitterte.
Es zog sich zusammen wie ein versteinerter Igel
und verharrte in Schweigen.
Ich sagte: Herr, warum weist du mich ab?
Nun sprichst du zu mir, erwiderte es.
Wer durch mich hindurchgeht, auf den antworte ich
mit Stöhnen.
Betten unterscheiden nicht zwischen Leib und Leib,
Betten sind immerwährend.

Die darauf liegen, verlassen sie schnell
und steigen zurück in den Fluß des Lebens, um darin zu gehen
oder tauchen tief in den Fluß der Stille.

Dieses Gedicht hat Amal Dunqull (1940–1983) während seiner Krankheit zum Tode geschrieben. Er starb am 21. Mai 1983 an Krebs.

Übertragen von Nagi Naguib

أمل دنقل : السرير

أوهموني بأن السريرَ سريري !
أن قارب «رع»
سوف ـ يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانيةً . . إن سَطَع

(فوق الورق المصقول
وضعوا رقمي دون اسم
وضعوا تذكرةَ الدم
واسمَ المرض المجهول)

أوهموني فصدّقت . .
(هذا السرير
ظنّني ـ مثله ـ فاقدَ الروح
فالتصقت بيَ أضلاعُه
والجمادُ يضمُّ الجمادَ ليحميَهُ من مواجهه الناس !)
صرت أنا والسرير . .
جسداً واحداً . . في انتظار المصير !

(طول الليلات الألف
والأذرعةُ المعدن
تلتفّ وتتمكن
في جسدي حتى النزف)

صرت أقدر أن أتقلّبَ في نومي واضطجاعي
أن أحرّكَ نحو الطعام ذراعي . .
واستبان السرير خداعي . .
فارتعش !
وتداخل ـ كالقنفذ الحجريّ ـ على صمته وانكمش

قلتُ : يا سيدي . . لمَ جافيتني ؟
قال : ها أنت كلمتني
وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقي
سوى بالأنين
فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخرَ
الأسرّة دائمة
والذين ينامون سرعان ما ينزلون
نحو نهر الحياة لكي يسبحوا
أو يغوصوا بنهر السكون !

أوبرا «اخناتون»

صعود وسقوط فرعون

عرض . ن عبده

«الشمس هي عين العالم ، بهجة النهار ، تاج السماء ، رقة الطبيعة ، جوهرة الخلق» (اخناتون)

المؤلف هو «فيليب كلاس» Philip Glass وهو ليس صاحب الموسيقى فحسب ، وإنما أيضاً مؤلف النص الغنائي بالاشتراك مع آخرين . ولكن التأليف هنا بمعنى اختيار النصوص من بين المتون المصرية الأصلية ، بالاضافة الى بعض النصوص من العهد القديم (من المزمور ١٠٤) التي تحمل أصداء لانشودة إخناتون الشهيرة الى الالــــه «أتون» .

وتمتاز القصة بوضوحها وعناصرها الأوبرالية والكورالية .

في الفصل الأول : جناز الملك الأب «أمنحوتب الثالث» وشعائر الدفن ، ثم تولي «أمنحوتب الرابع» العرش ، وهو الذي عرف باسم «إخناتون» ودعا الى عبادة «أتون» إلهــاً واحداً ليس له مثيل ، وأسس هكذا ديانته الجديدة التي تأمر بالتوحيد ، وصور هذا الالـــه الواحد في صورة قرص الشمس الذي يرسل أشعته كل صباح على الكون ، فيبعث الحياة بعد ظلام الليل .

في الفصل الثاني : إخناتون مع زوجته نفرتيتي في مناجاة ليلية طويلة تحت سماء تغطيها النجوم ، وخلال ذلك تشاد مدينة «العمارنة» العاصمة الجديدة ، وتسمى «أخت أتون» (اخيتاتون) أي قرص الشمس .

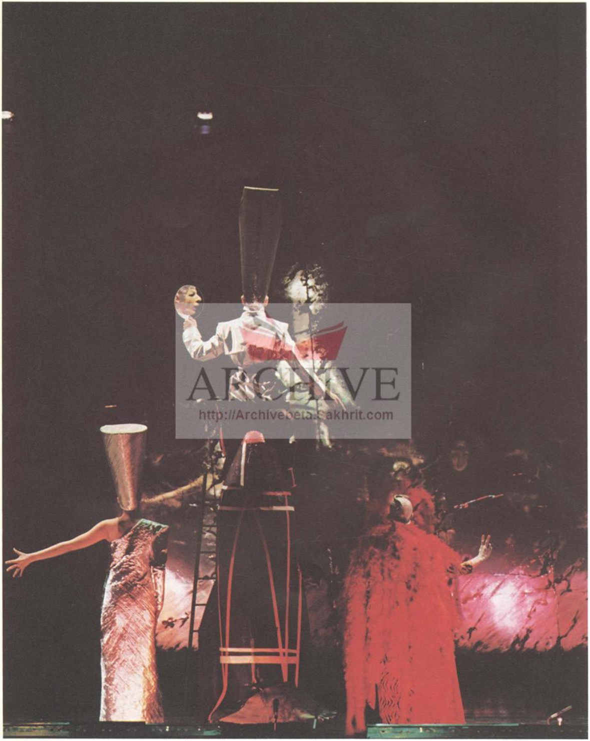
وفي الفصل الثالث والأخير : إخناتون مع بناته الست وزوجه ، وقد انسحب الى الداخل ينعم بحياته الخاصة ، في عزلة عما يجري في أنحاء البلاد . ولكن سحب المؤامرة والثورة على الملك وديانته الجديدة تتجمع ويتلبد الأفق ، ويجتمع شمل المتآمرين من كهنة آمون ورجال العهد القديم برئاسة «حور محب» قائد الجيش ونائب الملك . ويسقط فرعون وتدمر مدينته «اخيتاتون» (تل العمارنة) .

ويُرفع الستار في النهاية عن أنقاض وآثار تل العمارنة في عصر السياحة الجماهيرية . ونتنقل بين لمحة وأخرى من الماضي البعيد الى الحاضر ، ونرى روحي إخناتون ونفرتيتي يتجولان بين ما تبقى من مدينتهما من آثار ، بينما السياح من أمم الصناعة الحديثة ، من أمريكا وأوربا واليابان يعبثون في المكان .

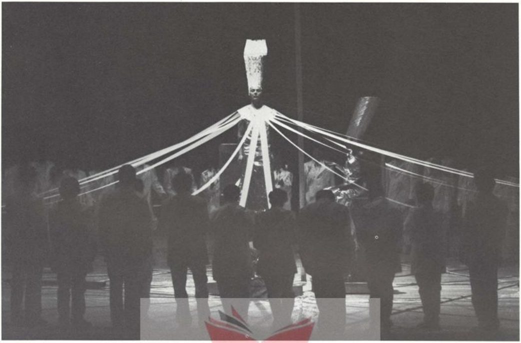
المـــوسيقى

في البداية ، تنعكس على الستار قذائف من الألوان ، بينما تعزف الموسيقى ايقاعاتها الأولى النمطية المتقطعة . لا تأخذ هذه «المقدمة» الموسيقية التي تستغرق نحو عشر دقائق صيغة «الافتتاحية» الأوبرالية التقليدية ، ولا تعد المشاهد بحدث أوبرالي ميلودرامي تتجلى فيه فخامة التاريخ وترفه ، على نمط أوبرا ڤردي «عايدة» وقصة حب عايدة وراداميس .

وظيفة هذه الايقاعات الأولى هي التمهيد لاستيعاب هذه الموسيقى الجديدة التي تقوم على التناغم والتكرار وكذلك



أوبرا إخناتون . من مناظر أوبرا إخناتون . تصوير هورست هوبر . الراوي الى اليمين ونفرتيتي الى الشمال ، وفي الوسط إخناتون يلقي أول خطاب له ليعلن ثورته على كهنة أمون .



إخناتون في تل العمارنة يبني مدينته على هيئة قرص الشمس «أخيتاتون» .

التمهيد للمضمون ، فالهدف ليس التاريخ كحدث احتفالي وإنما كنموذج لشيء حاضر .

تستغني الموسيقى في هذه الأوبرا عن مجموعة «الفاجوت» (الباصون) وعن مجموعات الڤيولا (آلات الكمان) ، أي تستغني عن الآلات الوترية ، وتعتمد بشكل أساسي على آلات النفخ الخشبية والنحاسية وعلى التوبا Tuba (وهي أضخم الآلات النحاسية ولها صوت عميق يميل الى الغلظة) وعلى آلات ضبط الايقاع التي تتمثل في الطبول والدفوف والصنوج والأجراس .

لا تتأجج هذه الموسيقى ولا تستعر ، وإنما يغلب عليها النغم الناعم والتوافق والتتابع في دوائر موسيقية متتابعة قد تضيق وقد تتسع ، قد تبطيء وقد تسرع وفقاً للمواقف ولأحداث . وحين تتسع هذه الدوائر الموسيقية تنبسط الألحان وتكتسب قوة ودقة في التعبير .

المادة الموسيقية بسيطة ، تقل فيها المكونات الدرامية باستثناء بعض اللحظات الحاسمة في الفصل الثالث . وتمتد الموسيقى بطابعها النغمي النمطي هذا في الزمن ، وتكاد هكذا تختصر أو تمحو إحساسنا بالزمن . ولا تخلو هذه الموسيقى من تملق المشاعر ومن عناصر الطرب التي تخدر الحس ، وهي موسيقى غير مألوفة على آذان جمهور الأوبرا التقليدي .

المضمون والصورة

يترجم الاخراج النص والموسيقى الى صور ، ويفتح من خلال الصورة آفاقاً تخيلية مثيرة ، باستخدام الألوان الزاهية والأزياء الغريبة والوسائل والحيل التقنية (وسائل الاضاءة والخداع البصري وضوء الليزر والسطوح العاكسة والفانوس السحري ، والأشكال الهندسية : المكعبات والدوائر والكرات والعجلات . .) بحيث نستطيع القول إن المعارف التقنية الحديثة والقدرة على اشخدامها من شروط ومقومات الخيال الحديث .

هدف الاخراج من استخدام هذه الوسائل ـ ومن الاستعانة

بالبانتوميم ـ هو شحذ الآفاق الادراكية للمتفرج وتحريره من المسار الضيق للحكاية أو القصة المروية ، وتقريب هذا الماضي السياسي والانساني الى الحاضر . ولا غرابة أن تبدو هذه الأحداث من خلال التداعيات والمشاعر التي تثيرها فينا ، وكأنها تمتد الى الحاضر . فالتاريخ لا يقدّم هنا كترديد بلاغي أو خطابي لشيء كان .

ويحرص المخرج على تضمين التاريخ المعروض بواسطة الصور الكثير من اللقطات اليومية والجزيئات التي تذكرنا على الدوام بموقعنا في الحاضر وأننا نشاهد عالماً قد صنعه الفن ، هذا الى جانب الصور ذات الايحاء السحري التي تبدو من عالم اللاوعي أو من عالم الأساطير .

تصاحب «**المقدمة**» الموسيقية حركات بانتوميمية يؤديها ساعدان فتيان وكأنها تصدر عن تمثال أو عن قوة صماء ، فنحن لا نرى من صاحبها غير الأطراف . ويتكرر هذا البانتوميم في المشهد الثالث لسقوط فرعون . هذه الحركات البانتوميمية متعددة الطبقات والايحاءات ، وقابلة للعديد من التفسيرات .

في الدقائق الأخيرة من المقدمة ، نرى على خشبة المسرح صارياً أو شيئاً أشبه بالصاري وقد يكون أيضاً شاهد قبر أعلاه رأس تحمل خوذة . وحول الصاري يدور لاهثاً أحد المصريين ، وقد شهد برباط الى الصاري ، أو قل الى مركز السلطة . هذا الرباط كما نتبين هو شريط عريض من الحرير اللامع . يعدو المصري ويفك في عدوه هذا الشريط الذي يغلف الصاري ، فيلتف الشريط حول جسده حتى يكاد أن يختنق داخله . وفجأة ينهار الصاري أو الشاهد ويتحطم وكأنه غول أجوف : **لقد مات فرعون .**

ومن ثم تبدأ شعائر الدفن . وتمتد هذه الشعائر الجنزية متقطعة خلال فصول الأوبرا ، بحيث نلمح من خلالها رحلة الملك المتوفى «أمنحوتب الثالث» عبر العالم السفلي حتى صعوده الى مملكة السماء ، الى الالـــه الكبير «رع» .

تحتل الشعائر الجنزية مكان الصدارة في هذا الفصل الأول من الأوبرا ، ثم تتراجع بعد ذلك الى الخلف كاطار يغلف من بعيد فصول ثورة إخناتون .

قبل أن يطأ موكب الجناز خشبة المسرح يُلقي «الكاتب» النص التالي بلغة الجمهور ، وهو من «نصوص الأهرام» القديمة :

انفرج باب الأفق المزدوج على مصراعيه
فُتحت الزلاج
سحب داكنة تظلل السماء
النجوم تتهاوى
الأجرام تترنح

عظام الجن ترتجف
يلوذ حراس الأبواب بالصمت
حين يبصرون هذا الملك
روحاً قد استيقظت من رقادها

يسقط الناس (أمواتاً)
تمحى اسماؤهم من الوجود
اقبض ذراع هذا الملك
اصحبه الى السماء
حتى لا يفنى على الأرض
بين الناس (. . .)

ويقوم «الكاتب» في هذه الأوبرا بدور الراوي ، ووظيفته هي تفصيل الأحداث وتلخيص المتون الأصلية (المصرية والعبرانية) بلغة الجمهور .

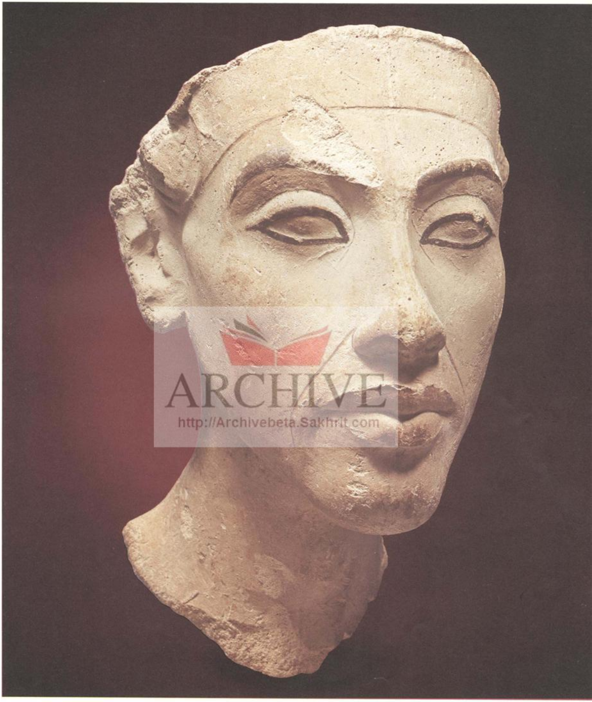
يدخل موكب الجناز تتقدمه مجموعة من كهنة أمون ، بينما ينشد « كورال الرجال الصغير» :

الحياة ، الحياة . فلتكتب لك الحياة
بلايين السنين
زمناً يمتد الى ملايين السنين

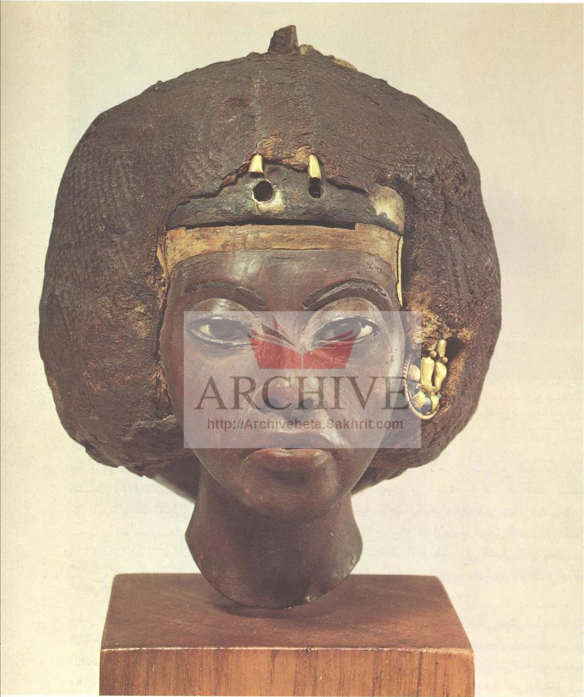
ويتجه الموكبُ الى أعماق المسرح ، في حين ينشد «الكورال المشترك» من «كتاب الموتى» :

السلام لك ، أيها القادم بمركب رع
قوية قلاعك في الريح
تمخض بها عباب بحر من النار
الى العالم السفلي
(فالرحلة عبر العالم السفلي محفوفة بالأخطار)

داخل صخرة على هيئة مكعب نشاهد بواسطة ضوء الليزر ـ أي بواسطة تكثيف الضوء ـ مناظر من طقوس الجناز في حين يتحرك موكب قاتم مهيب يحمل نعش الملك متجها الى المكعب ، وحين يصل النعش الى المكعب يختفي داخله منتقلاً الى العالم السفلي تصحبه ترانيم الكورال . ثم تضيء



رأس الملك إخناتون . المتحف المصري ببرلين . الأسرة الثامنة عشرة . نحو عام ١٣٥٥ ق . م . من فنون تل العمارنة . ونلمس من هذا الرأس الملامح الذاتية للوجه ، والبعد عن النمطية .
فقد تعبير الوجه هنا عنف الانفعالات والعواطف الذي تميز به فن تل العمارنة في سنواته الأول . ويعتبر هذا الرأس تحفة نادرة من عمل النحّات توت موزيس .



«تي» ، زوجة «امنحوتب الثالث» وأم «اخناتون» في (الأسرة الثامنة عشرة) . رأس صغير يبلغ ارتفاعه ١٠٫٧ سم ولم يعثر على بقية التمثال . والرأس مصنوع من خشب الأرز الصلب ويعتبر من روائع الفن الذي امتاز به عصر النصف الثاني من الأسرة الثامنة عشر .

ويتميز هذا الرأس بدقة ملامح الوجه وخصوصية هذه الملامح ، والعينان مطعمتان والرأس مكسو بقلنسوة من الفضة ثبتت على الجبين بشريط من الذهب ثم كسيت الرأس بعد ذلك بغطاء من الكتان المحلي ببعض الخرز الأزرق (متحف الآثار المصرية ببرلين) .

الألعاب النارية الملونة داخل المكعب معلنة صعود الملك الجديد أمنحوتب الرابع (إخناتون) الى العرش وتلقيه تاج القطرين. ويتقدم الملك الى الشعب الذي هو في الحقيقة كما تعكسه الأضواء على سطح المكعب جمهور الأوبرا في مدينة شتوتجارت، وينشد أنشودته الأولى وفي صحبته زوجته نفرتيتي وأمه الملكة «تي» وكبار كهنة أمون ورجال الدولة.

ويتدخل «الكاتب» في نهاية هذا المقطع فيرسل قذيفة من فمه، ينفجر على أثرها المكعب الأجوف.

في الفصل الثاني نرى إخناتون الثائر على كهنة آمون وعلى النظام القديم مع مجموعة من أتباعه يهاجم معبداً للالــــه آمون. وسرعان ما يسقط سقف المعبد، ويتسرب الضوء الى قدس الأقداس أو الى حرم الأسرار الذي لا يطؤه إلا كبار الكهان والذي يستمدون منه شرعيتم وسلطانهم على الناس.

وفي المشهد التالي نرى إخناتون ونفرتيتي في أردية فضية يجلسان على مقاعد ضخمة فيبدوان في ضخامة تماثيل الفراعنة. قد هجر إخناتون وزوجه «طيبة» عاصمة الأجداد ومقر الالــــه آمون. في سكون الليل، تحت سماء تغطيها النجوم، يتناجيان وكأنهما يتحدثان من عالم بعيد بألحان هادئة بعيدة الأغوار. فطابع هذا المشهد هو السكوت الشديد، وخلال ذلك تبنى «أخيتاتون»، «مدينة الشمس» على المسرح بواسطة الصواري العالية والأشرطة اللامعة.

وينشد إخناتون: سأبني «أفق أتون» مدينة أبي «أتون» في هذا المكان.. على الجانب الشرقي في هذا السهل الذي أحاطه بجدران صخرية...

ويتبع ذلك تدشين «أخيناتون» في احتفال راقص يقوده ثلاثة عازفين (الدف والمثلث و Holzblock)، ثم تلتقط الموسيقى ألحان «المقدمة الموسيقية» التي تستخدم كلحن دال (موتيف)، تمهيداً لأنشودة إخناتون الى «الالــــه أتون». وتشكل هذه الأنشودة اشهيرة موقفاً محورياً في هذه الأوبرا، فهي تشرح بكلمات إخناتون فلسفته الدينية والاجتماعية الاصلاحية وبواعثه.. وهذا هو المقطع الوحيد من الأوبرا الذي يُنشد بلغة جمهور المتفرجين:

«اذا غربت في أفق المساء الغربي، أظلمت الأرض وأصبحت كالجثة الهامدة، وهرع الناس الى منازلهم ليناموا وتهدأ حركتهم، ولا ترى عين عيناً أخرى، حتى إن أمتعتهم تُسرق من تحت رؤوسهم دون أن يشعروا.

أما الأسود فتخرج من أدغالها، وتبدأ الثعابين اللداغة تسعى على الأرض. هذه هي مملكة الظلام إذ يخيم السكون على العالم، لأن خالق الأرض قد ذهب ليستريح فـــي أفقه...».

«إذا ما أشرقت في أفقك كأتون يبدأ النهار ويعم النور الأرض، وإذا ما بزغت أشعتك اختفى الظلام، وعم الفرح أرض مصر، ويبدأ الناس بالوقوف على أقدامهم ثم يغتسلون ويبتهلون بأذرعهم اليك وقت شروقك، ثم يخرجون سعياً وراء أرزاقهم»

«ما أكثر مخلوقاتك التي نجهلها: أنت الالـه الواحد الذي ليس له مثيل، خلقت الأرض طبقاً لما تريد. ولما كنت وحيداً خلقت الانسان والحيوان: الكبير منه والصغير، وكل ما يسعى على قدميه فوق الأرض وكل ما يحلق بجناحيه في السماء. أنت الذي أحللت كل انسان في سورية والنوبة ومصر في موضعه، وأنعمت عليه بحاجاته..

«أنت خالق النيل في السماء ليسقط ماؤه فيسيل على الجبال كالبحر. ويسقي حقولهم بما تحتاج اليه. ما أعظم تدبيراتك ياسيد الأبدية، فقد وهبت شعوب الجبال نيل السماء. أما النيل الذي يخرج من العالم السفلي فقد وهبت مصر إياه. أشعتك تغذي الأرض، فاذا ما أشرقت أينعت ونبتت بتأثيرك».

في الفصل الثالث والأخير: إخناتون في قصره مع زوجه وبناته، يعيش في «خلوة» وعزلة. قد شغلته فلسفته الدينية والاجتماعية وحياته الخاصة عن مشاكل الامبراطورية الواسعة، وشغلته عن الاستجابة لرسائل الأمراء التي تتدفق عليه تنبهه الى الخطر الملوح في الشمال الذي يتمثل في ثورة الحيثيين والتي تطالبه بارسال العون والرجال (كما هو معروف من رسائل تل العمارنة).

سرعان ما تنتهي هذه «الخلوة» التي يعيش فيها إخناتون، يحاصر الآن القصر كهنة آمون ورجال العهد القديم في أزياء تذكّرنا بأزياء النازية وعلى رؤوسهم أقنعة سوداء تشبه أقنعة «الكلوكوس كلان». ويتقدمهم كبير الكهنة في زي يشبه زي المارشال جورنج، وحور محب قائد الجيش ونائب الملك الذي يأخذ على عاتقه مهمة تحريض الجماهير ضد



كهنـــة أمون ورجال العهد القديم في ملابس الكوكلس كان ، يتآمرون لاسقاط إخناتون وهدم مدينته أخيتاتون .

إخناتون . ثم يتدفق الحشد هرجـــاً صائحاً الى القصر ويختفي إخناتون وأفراد أسرته بين جموع المهاجمين . وفي النهاية يندفع «الكاتب» البدين الى الأمام ليعلن نهاية عصر إخناتون ومدينته «أخيتاتون» .

في المنظر التالي تنتقل بنا الأوبرا الى الحاضر . ترتفع جميع الستائر الشفافة التي رأينا من خلالها الأحداث حتى الآن ، فنشاهد مكاناً يغمره ضوء شاحب أصفر ، مكاناً بلا حياة قد هجرته الآلهة ، يكاد يشبه صورة ساكنة معلقة على حائط .

تتابع مجموعات السياح على المكان بملابسهم وأجهزتهم الفوتوغرافية وسلوكياتهم الطقسية المألوفة . ويظهر «الكاتب» البدين وقد أصبح الآن مرشداً سياحياً يقود مجموعة من السياح ويشرح لهم ما يشاهدونه وما كان .

وفي **الخاتمة** : أرواح إخناتون ونفرتيتي وتي وممثلي الأدوار الرئيسية يتجولون في المكان ، بين ما تبقى من أنقاض ، في البداية يحسبون أنفسهم أحياء ، ولكنهم يدركون بعد وهلة أن مدينتهم قد اندثرت وأنهم جزء من الماضي المنصرم .

ونلمح في أعماق المسرح موكب الملك أمنحوتب الثالث ، والد إخناتون ، في رحلته الى السماء ليلحق بالالـــه الكبير «رع» ، وأخيراً ينتظم إخناتون ومن معه خلف هذا الموكب .

عصر مضى بأطواره وعظمته ، وتتابعت عصور أخرى كل منها يتطلع الى المجد . لم يغير إخناتون من مصر بواسطة القوة وإنما بواسطة الفكر . حكم مصر سبعة عشر عاماً في الألف الثانية قبل الميلاد . أسقط الآلهة القديمة ، أسقط الالـــه الأكبر آمون ورفع على العرش «أتون» . أسس بذلك أول إلـــه لا تراه العين . ولا يتجسم في صورة انسان أو حيوان ، إلـــه يعبد في وضح النهار ولا يقبع في ظلام قدس الأقداس . «إلـــه مجرد لا مثيل له يصعد كل يوم من الظلام» ، هذا الالـــه الجديد هو القوة الكامنة في قرص الشمس التي تشع على الكون .

الموت والبعث والعالم الآخر عند قدماء المصريين

عرض ج . عـادل



لم يشغل الدين والموت وما وراء الموت قوماً في ماضي الزمان كما شغل أهل مصر . وأقدم ما وصل الينا في هذ الباب هو ما دونه المصريون على جدران مدافن الفراعنة من ملوك الأسرة الخامسة وما يعرف الآن باسم «متون الأهرام» .

كان المصري القديم يؤمن بحياة أخرى بعد الموت . لم يكن الموت لديه نهاية الحياة ، بل هو أداة الالـــه الخالق منذ البدء **لتجديد الوجود** ، وتحويل مسار العجز والشيخوخة ، وإعادة الحيوية والشباب الى الانسان . الموت هو «**سفر**» فحسب ، سفر من الحياة الفانية الى الحياة الباقية . ولكن طريق الرحلة محفوف بالمخاطر والأهوال ، اذا اجتازها الميت وصل الى الغاية المنشودة ، الى النعيم المقيم .

و **القبر** الذي يتحول فيه الميت الى روح راضية مرضية دعاها المصريون القدماء «**آخ**» . ويحوي القبر في صورته المادية المومياء والتماثيل وأمتعة الميت وحليه وغذاءه . ومن هذا الغذاء يطعم «**الكا**» أي القوة الحيوية للميت ، أو أساس حياته بعد الموت ، لا يحيى الجسد إلا بحياته ، أو هو بمعنى آخر مجموع الصفات الالهيـــة التي تمنح الحياة الروحية سرمديتها . أما الشكل الذي يحيى به الميت حياة حقيقية بعد الموت فهو «بـا» ، وهو ما يعني حياةً أو مظهراً . هو شخص بأكمله ، أو قُل هو قرين . فكرتا «آخ» و«بـــا» هما فكرتان متلائمتان . فالميت يصبح «آخ» بعد انتهاء شعائر الجنازة . بتلك الصفة يبتعد عن مخالطة بني البشر ، ويتحول الى «شكل الحياة» الرفيعة في عالم السماء ، ومن صورة الحياة الدنيا الى الحياة الباقية التي لا يعتريها تغيير . أما «بـــا» فهو الصورة التي يمكن للميت أن يظهر بها على الأرض مرة ثانية ، وأن يطير تحت الشمس على شكل طائر ، ولكنه لا يفقد اتصاله بالجسد في القبر أبداً ، بل يحوم حوله ، ويلتحم به .

الـــدولة القديمة : الفرعون والعامة والعالم الآخر

نفهم من «متون الأهرام» أن الفرعون كان ينعم هو وذريته بعد الموت بآخرة سماوية ، وكانت وقفاً عليه وعلى ذويه ومحرمة على عامة الناس . خوطب الفرعون الراحل في المتون : «ماؤك مأواه السماء ، أما الآلاف فمأواهم الأرض» . فالنطفة التي يخرج منها نسله وذريته ماواها جنة السماء ، أما الآلاف وهم الرعية فمصيرهم الجنة الأرضية . وكان من المعتقد حتى نهاية الأسرة الخامسة أن مقر تلك الجنة هو مكان حقل قربان الالـــه «ر ع» في بلدة هليوبوليس (عين الشمس) . فلما تخلى رع في وقت مضى عن الحكم الدنيوي لابنه ، ورفع نفسه الى السماء ، رفع معه حقل قربانه ، وأصبحت السماء مأواه الأبدي . هناك كان يحق لابنه ـ فرعون الراحل ـ أن ينعم معه بعيشةهانئة . أما العامة فقد تركت لهم حقول قربان على الأرض في هليوبوليس ليستمتعوا بها .

تحدثنا «متون الأهرام» أيضاً بأن رجال البلاط ، بوصفهم حاشية الفرعون ، قد شاركوه مع الوقت هذا الامتياز الخاص . ثم لم يمض زمن طويل ، أو قُل هو بضعة قرون بحسابنا هذه الأيام ، حتى حدث انقلاب ديني كصدى للثورة الاجتماعية التي قامت في عصر الاضمحلال الأول في نهاية الدولة القديمة . طالب عامة الناس بنصيب في الآخرة السماوية ، فأصبحت حقاً مشاعاً لكل الشعب على السواء . بعبارة أخرى : انتشر شكل من أشكال الديمقراطية الدينية بين الناس ، وبخاصة حرية التمتع بالجنة السماوية . ونقرأ في المتون وصفاً لتلك الجنة الفرعونية السماوية ، التي كانوا يحرمونها على أفراد الشعب في البداية . فعلى باب الجنة يقف الاله «حور» مسلحاً بحربة سحرية يمنع غير المبرئين من الدخول . وفي الجنة نفسها نجد الفرعون العظيم محاطاً برجال بلاطه ، يحملون نفس الألقاب التي كانوا يحملونها في الحياة الدنيا . لباسهم حرير وطعامهم تين وشرابهم خمر وشذاهم فيها العطور .

ويُستدل من متون الأهرام على وجود مذهبين يختصان بالعالم العلوي أو عالم الآخرة ، أولهما هو **المذهب النجمي** ، دنيا الأموات في هذا المذهب هي عالم النجوم ، وأطلق عليها المصريون لفظ «**دات**» أو «**دوات**» . كان جزء من هذا العالم فوق الأرض والجزء الآخر تحت الأرض ، ومن ثم تخيل المصريون وجود سماء عليا وسماء سفلى ، وأن الموتى يأوون الى هذه القبة المزدوجة بعد الممات . فالجزء الروحاني «آخ» سكن السماء العليا ويختلط بالنجوم ، والجزء المادي أي الجسد يودع في السماء السفلى أي في جوف الأرض . وبجانب المذهب النجمي قام **المذهب الشمسي** ، وهما لا يتعارضان معاً ، فالأول كان يخص الناس ، والثاني كان خاصاً بالفرعون الذي يتمتع وحده بعد رحيله بحياة إلـــه الشمس «رع» . كان المصريون يعتقدون أن الشمس بعد أن تخترق السماء العليا تغيب في العالم السفلي وتضيؤه أثناء الليل ، وهي تقطع رحلتها في سفينتين ، إحداهما للنهار ، وتسمى «**معبخت**» أي السليمة ، والثانية لليل وتسمى «**مسكتت**» أي المظلمة .

«متون الأهرام» هي في جملتها العقائد الدينية الخاصة بالملوك . أما عقائد الشعب وشعائره في الدولة القديمة فقد وصلت الينا من

◁ **تمثال لفلاحة تحمل العطايا أو القرابين الى قبر صاحب الضيعة .**
متحف كستنر بهانوفر . من الخشب ، ارتفاع التمثال ٥٢٫٨ سم . الأسرة الحادية عشرة أو الثانية عشرة .
فتاة هيفاء رشيقة في ثوب طويل بيدها بطة ، وتحمل على رأسها سلة بها أباريق من الفخار ووظيفة هذه التماثيل مثل وظيفة صور الأطعمة المحفورة على جدران المقابر ، وهي ضمان امداد الموتى بحاجاتهم من المآكل والمشرب في حالة انقطاع القرابين والأطعمة .

النقوش التي دونوها على مقابرهم . ومنها نتبين أنه قد سيطر على الشعائر الجنازية للعامة إلــه مجهول الاسم والصورة سمّي «الالــه العظيم» . يعتقد أنه ليس «رع» أو «ايزوديس» بل هو سيد السماء القديم جداً . ومع الوقت أصبح الفرعون نفسه صورة مجسدة لهذا الالــه العظيم ، ويلقب بلقبه ، وأوكل اليه أمر العناية بـ«آخ» في السماء ، أما العناية بالجسد فكانت للالــه «أنوبيس» الذي يمثل في صورة كلب . ومنذ نهاية الأسرة الخامسة نجد نعوتاً أخرى للالــه العظيم ، فقد أصبح يدعى سيد الجبانة أو الغرب أو الدفن . وتشير تلك الشعائر بأن العامة كانت تهتم بمصير الجسد بعد الموت أكثر من اهتمامها بمصير الروح . لذلك أيضاً نما اهتمامها بحماية القبر وتقديم القرابين تيمناً بما كانت تقوم به «ايزيس» نحو «ايزوريس» ، فلقد كان مصير «ايزوريس» الذي بدأت عقيدته تنتشر بين الناس هو ما تصبو اليه كل نفس .

عهـد الدولة الوسطى ، متون التوابيـت

كان من نتائج الثورة الاجتماعية والسياسية التي قامت فيما يسمى بعصر الفوضى أو الاضمحلال الأول ، في أعقاب الدولة القديمة ، ضياع جزء من سلطان الفرعون وهيبته في أعين الشعب . واعتبر الكثير من الناس المصير الملكي في الآخرة ليس وقفاً على الفرعون وذريته فحسب بل هو مصير مشترك للجميع حتى لمن لم يكن في أيديهم ظل من السلطة . يظهر هذا «الانقلاب الديني» من الكتابات المدونة على توابيت هذا العصر ، وهي تدل على ما ناله أفراد الشعب من حقوق دينية كانت أولاً قصراً على فرعون وذويه . غير أنه أضيف الى المتون السابقة الكثير من التعاويذ السحرية التي اعتقد الناس أنها تحقق لهم بعد الممات حياة أخرى هانئة .

في تلك الفترة أيضاً وطوال عصر الدولة الوسطى نجد أن مذهب «ايزوريس» قد بدأ يأخذ وضعه بجانب المذهب الشمسي ، واكتسب مكانة شعبية محببة نظراً لمضمونه الانساني والخلقي القريب من فهم العامة . غير أن مذهب الشمس بقي سائداً في متون التوابيت ولدى ملوك أسرات الدولة الوسطى . تتألف «متون التوابيــت» من فقرات من متون الأهرام مضافاً اليها صيغ جديدة . فالشمس التي تنتصر على الظلمات كل صباح كانت هي الأنموذج الذي يسير الميت على هديه كما كان الفرعون يفعل قبل الثورة الاجتماعية . أخذ الفرد العادي يقلد الفرعون في كل أحواله بعد الممات ، التي وردت في متون الأهرام ، مع الفارق هنا في أنه بدأ يستعين على قضاء مآربه في الآخرة ببعض التعاويذ السحرية ، وخصص لكل رغبة من رغباته فصلاً بعينه ، حتى أصبحت متون التوابيت وكأنها كتاب وصفات ، وما ذلك إلا خوفاً مما كان ينتظره من مخاطر في طريقه الى عالم الآخرة . لم يكن يخاف فقط شر الجوع والعطش والاختناق ، بك كذلك شر الثعابين والجن والمردة ، الذين اعتقد أنهم يسكنون ذلك العالم الآخر . لم يحارب الكهنة هذا الفزع البين من الموت ، بل كانوا على العكس يبثونه في قلوب الناس حتى يزداد احتياجهم لخدماتهم . بعبارة أخرى زاد احتياج الناس الى السحر والأحفال الجنازية ، ولم يرض إنسان بالذهاب الى عالم الآخرة ، دون أن يكون مزوداً بمجموعة من التعاويذ على هيئة أسئلة وأجوبة . وفي أواخر عهد الأسرة الثانية عشرة نجد ما سُمّي بـ«**كتاب الطريقين**» ، حيث وجد على التوابيت خريطة لعالم الآخرة ، الذي أصبح غاية في الخفاء والسرية ، تحيط به المكاره ، تتعرج طرقه وتلتوي أنهاره . لذلك كان لزاماً على كل من يريد الوصول الى هذا العالم أن يعرف أسرار طرقه وما يكتنفها من أخطار ومصاعب يجب التغلب عليها .

عهد الدولة الحديثــة : كتاب الموتــى

لم تكن مصادر عهد الفوضى أو الاضمحلال الثاني ثم الاحتلال الهكسوسي الذي تلاه بكافية لاعطاء صورة واضحة عن معتقدات المصريين وشعائرهم . وإن دلت شواهد الأحوال على أن تلــك المعتقدات قد سارت في طريق تطورها . فلقد امتزج المذهبان الشمسي والأوزيريسي ، وأصبح مأوى أوزيريس العالم السفلي نهائياً ، واحتفظ الالــه رع بمقره في السماء ، يزور عالم أوزيريس كل ليلة حاملاً معه النور والبهجة بدلاً من الظلام والوحش . ومنذ أوائل حكم الأسرة الثامنة عشرة ، التي يبدأ بها عصر الدولة الحديثة ، نجد المصري القديم يضع مع الميت لفائف من أوراق البردي تحوي عدداً عظيماً من الأدعية والتعاويذ والصلوات ، على غرار متون التوابيت ، وغرضها إذلال العقبات أمام الميت حتى يصل الى جنة أوزيريس ، وتوفير الأسباب التي تساعده على مغادرة قبره يومياً أثناء النهار ليتمتع بنور الشمس وبهجتها . وهو ما يعني أنه كان راغباً عن مغادرة الدنيا ، ويأمل في أن يمنح قوة الحركة والقدرة على الهرب من جمود الموت ، ويريد العيش في نور الشمس ليل نهار ، لظنه بأنه سينعم عند عوته الى القبر ليلاً بضوء الشمس في سياحتها أثناء الليل في عالم الأموات . وقد سُمّيت هذه اللفائف بـ«**كتاب الموتى**» . ويحدثنا الفصل العاشر بعد المائة من هذا الكتاب عن حياة الدعة التي يتمتع بها أهل النعيم . ولكن على هؤلاء واجبات كما أن لهم حقوقاً . فهم يحرثون ويبذرون ويحصدون ، ويأكلون ويشربون ويتمتعون بقواهم الجنسية . وعلى الميت قبل ذلك أن يمر بامتحان قاس أمام إلــه الآخرة أوزيريس ، أي أن يحاكم أمام محكمة العدل في الآخرة عن أعماله في الحياة الدنيا . لم تكن فكرة الحساب في الآخرة فكرة مبتدعة في عصر الدولة الحديثة ، بل نجدها أيضاً في «متون الأهرام» في عهد الدولة القديمة ، وإن لم يكن لها نفس الأساس الخلقي الراقي الذي ورد في «كتاب الموتى» .

الفصل الخامس والعشرون بعد المائة من «كتاب الموتى» مخصص لتلك المحاكمة . وهو أهم فصول الكتاب ، بل هو من أهم الوثائق



إخناتون مع بناته الست في خلوة بعيداً عن مشاغل الدولة . تصوير هورست هوبر .

التي وصلت الينا عن العالم القديم ، وأهميته تكمن فيما أقامه من مسؤولية خلقية للفرد أمام ربه وأمام الناس . ويحاكم الميت يوم الحساب أمام أوزيريس وبعد أن يعترف الميت أنه لم يقترف في الماضي المعاصي في الدنيا ، يوزن قلبه ، فان خفّ حمله كان صادقاً ، واذا ثقل فيكون من الكاذبين . والنظر الى أهم ما جاء في نص الاعتراف : «لم ألحق ضرراً بانسان ، ولم أعمل على اشقاء حيوان ، ولم استبدل الحسنة بالسيئة ، ولم أعرف الشر ولم أفعله ، ولم أقدم مصلحتي على واجبي ، لم ألعن الآلهـة ولم أرتكب ما يغضبها ، لم أتسبب في فقر أحد ، لم أقتل ولم أحرض على قتل أحد ، لم أرتكب الفاحشة ، لم انقص الكيل أو المقياس ، ولم أغش في الحقول ، لم اطفف في الميزان ، لم أغتصب لبناً ... » .

يلحق بكتاب الموتى ، كتب أخرى ظهرت بالتتابع في عصر الدولة الحديثة وتسمّى **«كتب العالم السفلي»** وتتضمن ما ينبغي للراحل أن يستعين به في رحلته في العالم الآخر . ومن هذه الكتب : **١ – كتاب ما في عالم الآخرة ، ٢ – كتاب البوابات ، ٣ – كتـاب الليـل ، ٤ – كتاب الكهوف ، ٥ – كتاب الأرض** . وأهم هذه الكتب التي تصف لنا مملكة الأموات هو كتاب ما في «عالم الآخرة» ، حيث يقسم العالم السفلي الى اثني عشر إقليماً ، على رأسه إلـه وله عاصمة ، ويجري فيه نهر عظيم هو صورة طبق الأصل من نهر النيل ، وعلى النهر تسبح سفينة الشمس عند مغرب كل ليلة في العالم السفلي ، ويستغرق مسارها اثنتي عشرة ساعة هي عدد ساعات الليل . وقد مثلت الشمس على صورة جسد إنسان ورأس كبش ، هو ميت ولكنه لم يفقد قوة إشعاعه والضوء الذي يرسله . وبمجرد ظهور السفينة يهرع سكان العالم السفلي الى الشاطئين مهللين حامدين من أحضر اليهم النور . غير أن سير السفينة ليس سهلاً ، بل تعترضه العقبات التي يذللها القوم وعندما يعجزون تذللها الشمس نفسها .

في اطار «مكتبة العالم القديم» التي تصدرها منذ سنوات دار نشر «أرتيمس» أعيد طبع هذا المجلد الذي يضم من متون قدماء المصريين تلك النصوص والرسوم المعروفة باسم «كتب العالم السفلي» والتي تصف مملكة الأموات وطريق الانسان الى البعث عبر العالم الآخر . وقد سبق وأصدرت دار نشر أرتيمس أيضاً ترجمة مجودة لـ «كتاب الموتى» .

والعرض السابق يستند الى هذين المجلدين ويقدم من خلالهما قصة الموت والبعث والعالم الآخر عند قدماء المصريين .

Das Totenbuch der Ägypter, eingeleitet und übersetzt von Erik Hornung, Zürich u. München. Artemis Verlag.

Ägyptische Unterweltsbücher, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Erik Hornung, Zürich u. München 1984. Artemis Verlag (Die Bibliothek der Alten Welt).

علــى مــفــرق الطـــرق

فصول مترجمة من «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» للشيخ عبد الرحمن الجبرتـي

على الرغم من تعدد مخطوطات هذا المؤلف التاريخي الكبير ، فحتى الآن لم يقم دارس ما بمراجعة هذه المخطوطات وتحقيقها ، وما زالت طبعة الكتاب التي صدرت عن المطبعة الأميرية في بولاق عام ١٢٩٧هـ هي الطبعة الأساسية التي يستند اليها الباحثون ويرجعون اليها ، خاصة وأن لهذه الطبعة فهرساً مفصلاً وضعه جاستون ڤيت بالفرنسية ونقله الى العربية د . عبد الرحمن زكي ، وقد صدر هذا الفهرست ضمن مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية عن دار المعارف عام ١٩٥٤م . ولكن هذه الطبعة ليست متيسرة ، وإن تيسرت فهي تتطلب جهداً خاصاً في قراءتها واستيعابها .

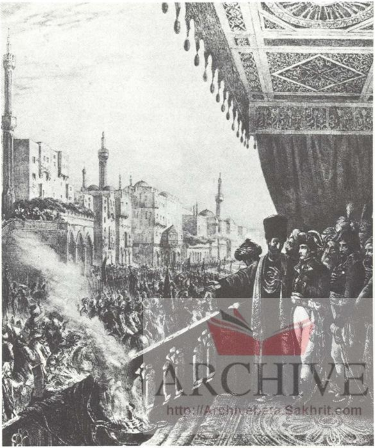
ولا غرو أن يستعين صاحب الترجمة الحالية بطبعة أخرى ، هي طبعة بيروت الصادرة عن دار الفارس في بيروت (بدون سنة) في ثلاثة مجلدات ، على ما في هذه الطبعة من نقص وعيوب ، وأن يرجع في نفس الوقت الى طبعة بولاق لاستكمال أوجه النقص ولتحقيق أصول النصوص التي ترجمها .

إن ترجمة مجلدات «عجائب الآثار» كاملة عمل صعب التحقيق قد يفوق جهد مترجم واحد . ولم تكن هذه غاية أرنولد هوتنجر Arnold Hottinger . وقد استرشد المترجم بفكرة اللقاء أو الصدام الحضاري الأول بين الشرق والغرب في العصر الحديث في اختيار الفصول التي نقلها عن «عجائب الآثار» الى الألمانية ، ومن ثم يعنون كتابه «بونابرت في مصر» . Bonaparte in Ägypten, Zürich u. München 1983

محور هذه المختارات من «عجائب الآثار» هو الحملة الفرنسية على مصر ، ولذا ينقل هوتنجر الى الألمانية أخبار عام ١٧٩٨ كاملة عن الجبرتي ، ثم ينتقي من أخبار العامين التاليين فقرات يتابع بها حوادث الحملة الفرنسية حتى رحيل الفرنسيين عن مصر ، وينهي مختاراته بأخبار النزاع بين أمراء المماليك والأتراك وبالقلاقل التي عمت القاهرة والتي صاحبت صعود محمد علي وتوليه السلطة حتى تخلصه من المماليك في مذبحة القلعة عام ١٨١١ . ويقدم هوتنجر لهذا بنصوص قصيرة تلقي الضوء على الوعي التاريخي والذاتي للجبرتي وعلى منحاه في تسجيل التاريخ ومعاييره القيمية قبل الحملة الفرنسية أو قبل اللقاء الحضاري مع الغرب .

عاصر الجبرتي «اعن وعي» كعالم ومؤرخ ـ كما يشير هوتنجر ـ ثلاث حقب أو ثلاثة عهود ، عاش عصر المماليك في قمة أوجه ونهايته ، وشاهد حقبة الحملة الفرنسية ، ثم كان شاهداً على عصر محمد علي ونظامه الجديد ، واحتفظ في هذه الحقب المختلفة باستقلاليته وارتفع بنفسه عن الأغراض وقد سانده في ذلك تراث خاص يتمثل في تاريخ أسرته ومكانتها الاجتماعية وفي والده العالم الشيخ حسن الجبرتي ، وصلاته بالأمراء والعلماء وفيما ورثه من ثروة أتاحت له التفرغ والاشتغال بالعلوم الوضعية والأدب والتاريخ ، أو بتلك العلوم التي أصابها الاهمال والنسيان كما يقول .

يلاحظ هوتنجر أن الجبرتي لا يكتب لمعاصريه بقدر ما يكتب للتاريخ ، أي من أجل الحفاظ على هذا التاريخ للأجيال القادمة ، ونعتقد أن هذه النظرة قد حررته من الكثير من الحرج ، ووهبته تلك التلقائية والمباشرة التي تأسر القارىء بصدقها ونبضها . وهو ما توضحه المقارنة بين مؤلف الجبرتي



بونابرت في القاهرة خلال الاحتفال بالمولد النبوي .

«مظهر التقديس في زوال دولة الفرنسيس» وبين تاريخه الكبير «عجائب الآثار» . «فمظهر التقديس . .» ، الذي اقتصر فيه الجبرتي على أخبار الفرنسيين في مصر ، كان موجهاً الى الدولة العثمانية التي أمرت بترجمته الى التركية عام ١٨٠٧ . وأيا كان الأمر ، فالجبرتي يشرح مقصده في «عجائب الآثار» فيقول :

«ولم أقصد بجمعه خدمة ذي جاه كبير ، أو طاعة وزير أو أمير ، ولم أداهن فيه دولة بنفاق أو مدح أو ذم مباين الأخلاق ، لميل نفساني أو غرض جسماني» .

وعن علم التاريخ وهدفه من تدوين «التراجم والأخبار» يقول :

«أعلم أن التاريخ علم يبحث فيه عن معرفة أحوال الطوائف وبلدانهم ورسومهم (أي آثارهم) وعاداتهم وصنائعهم وأنسابهم ووفياتهم . وموضوعه أحوال الأشخاص الماضية من الأنبياء والأولياء والعلماء والحكماء والشعراء والملوك والسلاطين وغيرهم والغرض منه الوقوف على الأحوال الماضية من حيث هي ، وكيف كانت . وفائدته العبرة بتلك الأحوال والتنصّح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن ، ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين من الأمم المذكورة السالفين ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويجتنب سوء أقوالهم ، ويزهد في الفاني ، ويجتهد في طلب الباقي» .

فوجيء الجبرتي ، كما فوجيء المصريون ، بالحملة الفرنسية ، ولعل الذي أدهشهم أولاً هو هزيمة المماليك ، على ما كان لهم



بونابرت يرأس اجتماع الديوان العام ، الذي حاول الفرنسيون الحكم من خلاله .
لوحة حفر من عمل رافت .

من سطوة وسلطان ، حتى كان الجبرتي يراهم على طول العهد بهم أصحاب البلاد . ومن البيّن أن أوربا حتى ذاك كانت بعيدة كل البعد عن آفاق الجبرتي ومعاصريه ، وأن هذا الصدام الحضاري العابر من خلال الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١) كان بمثابة الخبرة الأولى مع ذلك العالم الآخر الذي اندرج حتى ذاك تحت مفهوم «دار الحرب» .

على أن حضارة أوربا قد جاءت الشرق أو جاءت «دار الاسلام» على وجهين : من جانب بمدنيتها المغايرة وأنظمتها وعلومها الجديدة ودعاويها ، ومن جانب آخر بجيوشها المحاصرة في أرض مصر بعد تحطيم الأسطول الفرنسي في معركة أبو القير . ومعروف كيف أرهق الفرنسيون أهل مصر من خاصة وعامة بما فرضوه من قروض اجبارية ومن ضرائب وغرامات وما صادروه من محاصيل وثروات . أمن الغريب أن تغلب على الجبرتي عاطفته الدينية وأن ينظر بعين الريبة الى هذا القادم من المجهول ؟ لقد سجل الجبرتي بحيرة أو باعجاب أو استغراب الكثير من اجراءات الفرنسيين ومعاملاتهم وفنونهم الجديدة ، ولكنه سجل أيضاً ما جلبته الحملة الفرنسية على مصر من أحداث ومحن وما استحدثته من سلوكيات ومنشآت . وليس من الغريب أن يبدأ الجبرتي سنة الاحتلال الفرنسي لمصر قائلاً : «أولى سنى الملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة ، والوقائع النازلة والنوازل الهائلة وتضاعف الشرور ، وترادف الأمور ، وتوالي المحن ، واختلاف الزمن وانعكاس المطبوع . . .»

ويمكن تلخيص موقف الجبرتي في ثلاث عبارات : التسجيل والانتصاف والنقد . هذا هو موقفه من الفرنسيين ومن العصبيات المملوكية ومن كبار علماء الدين المسلمين ومن محمد علي على حد سواء . ودون شك فقد كان الجبرتي محافظاً وتقليدياً في معاييره ومسالكه الفكرية ، والكثير من مفاهيمه وألفاظه هي مفاهيم وألفاظ عصره .

على أنه قد مثل الفكر المحافظ في أرقى صوره وفي آفاقه الموضوعية ، وليس في انكماشه وتجمده .



سليمان الحلبي يقتل كليبر في مقر قيادة الحملة الفرنسية في الأزبكية في ١٨٠٠/٦/١٤ . كان كليبر هو المسؤول عن إخماد ثورة القاهرة الثانية التي أدت الى تدمير الكثير من أحياء القاهرة .

لغـــة الجبـرتـي

يرسل الجبرتي الكلام في «عجائب الآثار» دون احتفال كبير بقواعد الصنعة اللغوية المتوارثة . فالمكتوب يقترب في مؤلفه كثيراً من المنطوق والمتداول بين الناس . لغته من جانب لغة أصحاب الثقافة اللغوية الدينية إذ ذاك ، ومن جانب آخر لغة الحياة الاجتماعية والمعاملات . وأحياناً ما تختلط هذه المستويات اللغوية والفكرية في الفقرة الواحدة ، وتشمل هذه المستويات الألفاظ والصيغ والتراكيب . ومن العسير علينا أن نتصور «عجائب الآثار» في قوالب اللغة الفصحى التقليدية ومحسناتها البديعية . ومعروف أن الجبرتي قد تلقى علومه على يد علماء عصره في صباه الأول ثم أكمل تعليمه في الأزهر . ولعل هذا وحده يشير الى الانفصام بين الثقافة اللغوية السائدة وبين لغة الحياة والاجتماع . وتبدو موهبة الجبرتي في جمعه لهذه الاشتات والمستويات دون نشاز . ومجمل القول أن لغة الجبرتي تتراوح ما بين الفصحى التقليدية والعامية في صورها المباشرة ، وهو ما يشكل صعوبات جمة بالنسبة للمترجم الذي يسعى الى نقل «عجائب الآثار» الى القارىء الأوربي . وليس من الصدفة أن الترجمة الأولى لهذا الكتاب بالفرنسية (١٨٨٨ — ١٨٩٤) قد اقتصرت على نقل المعاني والمضامين . وكان من البديهي ألا يعود هوتنجـــر الى هذا النهج القديم ، وأن يسعى الى تذليل صعوبات النصوص التي اختارها . وقد وفق في ذلك توفيقاً كبيراً ، فلغته تنساب دون عوائق في يسر واقناع بحيث لا يكاد يشعر القارىء أنه يتعامل مع نص تاريخي قديم .

لقد كان الجبرتي «مؤرخ مصر عند مفرق الطرق» (بتعبير د . أحمد عزت عبد الكريم) ، ومن ثم كانت أهمية ذلك العمل الضخم الذي أنجزه ، والترجمة الألمانية التى يقدمها أرنولد هوتنجر فى سلسلة «مكتبة الشـرق» Bibliothek des Morgenlandes التى تصدرها دار نشر أرتيمس Artemis بسويسرا) توثق لهذا اللقاء الحضاري الأول بين الشرق والغرب ، وتيسر لقارىء الألمانية الاطلاع على بعض أبعاد هذا اللقاء من وجهة نظر الشرق ، وهى الوجهة المجهولة .

اوزيريس . الصليب . الهلال

فنون مصر عبر خمسة آلاف سنة

يبرز العنوان السفلي لهذا المعرض : **«ديانات مصر الثلاث»** الهدف من هذا المعرض الذي نظمته مدينة شتوتجارت :
يحاول هذا المعرض أن يبرز البواعث والقوى الدينية الخلاقة في مصر عبر خمسة آلاف سنة ، كما يحاول أن يبلور هذه البواعث والقوى في صورة محسوسة وأن يصور بالتالي تطور الأشكال الدينية في وادي النيل ومسار مصر الحضاري إبتداء من الديانات والعقائد المصرية القديمة عبر الديانة القبطية حتى الاسلام . وهذا المعرض هو الأول من نوعه من حيث الصيغة التعليمية التي يقدم بها هذا التطور الديني . وتحتل بؤرة الاهتمام هنا المضامين الدينية وأشكال التعبير عنها في الحياة اليومية .

إزاء الضخامة الصرحية التي تميز الفن الفرعوني ، يبدو الفن القبطي شديد التواضع والبساطة . وإزاء التنوع والثراء الذي تشعه مصر القديمة تبدو الديانة المسيحية في مصر ديانة زهاد ونساك ، وديانة شعب يعاني من الاستنزاف والاضطهاد الروماني ، فيلجأ الى الرهبنة وانشاء الأديرة ومستوطنات الرهبان والراهبات في الأماكن النائية ، وينظم الحياة فيها وفقاً لمبدأ «تعبّد واعمل !» . ومن مصر انتشرت الأديرة وفلسفة الرهبنة الى أنحاء الامبراطورية الرومانية ، ثم الى شمال أوربا .

ومن السهل أن نتبين من خلال الفنون التي خلفها هذا العصر القبطي تغير النظرة الى الحياة والى النفس . فتندر في الفن القبطي التماثيل ، وتكثر شواهد القبور التي تنقش عليها رسوم الشخوص . ويعتمد فن النحت القبطي على الخطوط الطولية والعرضية . وتحتل الرؤوس المزينة قلب الصورة في حين تبدو الأجسام ضامرة . ومناسيب الفن القبطي سواء كانت نحتاً أو تصويراً أو تشكيلاً محدودة للغاية . وتحتل العذراء وتصاوير الراعي الصالح والقديسين مكانة هامة في هذا الفن .

وأهم تحفة أثرية قبطية في هذا المعرض هو «تابوت الطاؤوس» الذي يعود الى القرن السابع الميلادي ، وتحمل الرسوم الدائرية لهذا التابوت عناصر مختلفة من الفنون الفارسية والبيزنطية والرومانية والقبطية .

ونجد أيضاً أن الفنون الاسلامية في هذا المعرض ممثلة بطريقة هامشية ، فالانجازات الفنية الكبرى للحضارة الاسلامية تتمثل في فن المعمار ، وتقدم في هذا المعرض من خلال لوحات ضخمة تصور أشهر هذه المنشآت الدينية في القاهرة المعزية . ومن فنون النحت الاسلامي تُقدّم في هذا المعرض نماذج للوحدات الزخرفية والتكوينات الهندسية التجريدية والكتابات الدينية المحفورة التي صنعت لتزين واجهات وجدران المساجد ، هذا الى جانب قطع السسجاد الاسلامي وصناديق حفظ القرآن ، والثريا ، والمسابح ، والمخطوطات التي تبرز فنون الخط العربي .

على أن عدم التوازي أو التساوي في هذا المعرض هو انعكاس لاختلاف موقف هذه الديانات الثلاث من الحياة واختلاف العقائد والتوجهات .

هكذا تحتل تحف الفراعنة مكان الصدارة (تماثيل الآلهة وطقوس وشعائر الدفن والموت وتماثيل الشخوص ورسومات المقابر . . الخ) ويخصص في هذا المعرض جناح لعرض آثار ثورة اخناتون وعقيدته التوحيدية .

استعارت مدينة شتوتجارت لهذا المعرض بعض التحف الهامة من آثار تل العمارنة مثل رأس اخناتون والملكة الأم تي وابنة اخناتون من المتحف المصري ببرلين . وعادة ما يفاجأ المشاهد بتلك التصاوير الطبيعية «القبيحة» التي تعود الى عصر اخناتون ، على أنه في نفس الوقت يحس إحساساً عميقاً بجاذبية هذه الشخوص والتصاوير . عبرت انتفاضة اخناتون ضد كهنة الاله آمون عن نفسها من خلال صور وصيغ جديدة ونكاد نلمس بأيدينا من خلال التماثيل ورسومات الحائط لعصر تل العمارنة تلك الراديكالية التي اتسمت بها اصلاحات اخناتون . لأول مرة في عصر الأسرة الحديثة يصور الانسان وحياته اليومية بطريقة واقعية . أوجد مفهوم الاله الجديد وعياً جديداً بالذات . فأتون إله الشمس ليس هو الاله الخالق وإنما هو إله الحياة الذي يهب كل شيء القدرة على الدوام . لم تعد الشمس كما كان يعتقد قبل عصر العمارنة تهبط في الليل الى العالم السفلي ، أي الى العالم الآخر ، وإنما تغيب أو تختفي عن الأبصار ، فينام العالم .

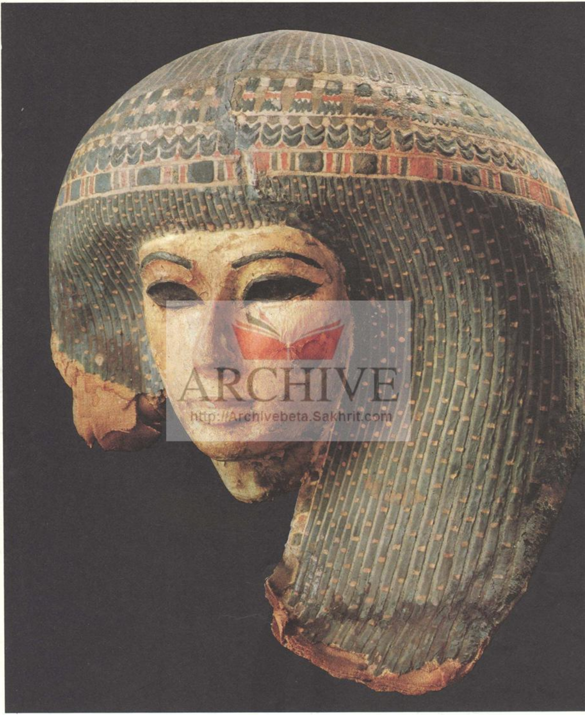


مسرجية من النحاس الأصفر من ستة أضلاع خارجية ، مزخرفة . وفي الأسفل شريط عريض عليه كتابة بالدعاء للسلطان قايتباي بالنصر . مصر . نهاية القرن الخامس عشر . المتحف الاسلامي ببرلين .

ويخصص في هذا المعرض جناح لعرض الشعائر الجنازية وفكرة المصريين القدماء عن الموت والحياة والأبدية منذ عصر الأسرة القديمة الى عصر الأسرة الحديثة . وتشمل المعروضات : نقوش حوائط المقابر ، أوعية القرابين ، تماثيل الشخوص التي تقوم بخدمة الموتى ، شعائر الدفن ، وتماثيل الآلهة ، وأبرز هذه الشخوص هو شخصية ايزيس في تطورها وتغيرها منذ الأسرة القديمة حتى تقمصها صورة مريم العذراء في الديانة المسيحية .

ويستطيع زائر هذا المعرض أن يرى ويتابع ما كان يقوم به المصريون من أجل الحياة بعد الموت وفي سبيل خدمة الأموات .

من أروع معروضات هذا المعرض هو قناع لمومياء امرأة في مقتبل العمر تحمل على رأسها باروكة محلاة بزهرة اللوتس . ولأول مرة يعرض هذا القناع على الجمهور العام وهو من محفوظات جامعة توبنجن بألمانيا ويعود الى الأسرة العشرين (١٠٧٠ — ١١٨٠ ق.م.)



قناع مومياء . تنشر صورة هذا القناع أول مرة . من محفوظات «معهد المصريات القديمة» . جامعة توبنجن بألمانيا . الوجه من الخشب ومغطى برقائق من الذهب ، والعينان غالباً من الزجاج ، ولكنهما مفقودتان . والحواجب وما حول العينين مصبوغة بالكحل . وبقية القناع من الكتان المطلي على «الباروكة» التي تحيط بالوجه رسومات لزهرة اللوتس . والشعر كثيف ومسدل ، ويغطي الأذنين تماماً .



تابوت الطاؤوس

كان الطاؤوس عند الاغريق هو طائر الحياة . وعند الساسانيين رمز البعث . ونظر اليه المسيحيون الأوائل باعتباره من طيور الجنة . فعقد اللؤلؤ يشير وفقاً لانجيل «متى» الى امبراطورية السماء .

يعتبر هذا التابوت من أجمل ما وصل الينا من الفن القبطي ، على أن التابوت والرسوم تحمل عناصراً مختلفة رومانية وفارسية وبيزنطية وقبطية ويمثل هكذا تحفة نادرة . ومن البين أنه لأحد كبار رجال الدين ، ونلاحظ أن الجثث التي وجدت بمنطقة حفريات كرارة حيث عثر على هذا التابوت لم تكن محنطة ، رغم احتفاظ الأقباط بعادة تحنيط الموتى نقلاً عن قدماء المصريين حتى القرن السابع الميلادي ، بل وقد ظلت هذه العادة لقرون تالية مألوفة في الأديرة .

ناجي نجيب

أبو القاسم الشابي في ذكراه

ترجمة قصيرة

ولد **أبو القاسم الشابي** في توزر بالجنوب التونسي عام ١٩٠٩ ، وكان والده من خريجي الأزهر ثم أكمل دراسته بجامع الزيتونة ، ونُصّب قاضياً شرعياً وتنقل في هذا العمل من قابس الى سليانه فتالة ، ومن مجاز الباب الى رأس الجبل فزاغوان ، وقضى أبو القاسم طفولته وصباه في صحبة أسرته متنقلاً هكذا في أنحاء تونس ومشاهدها الطبيعية المختلفة .

درس أبو القاسم بجامع الزيتونة من سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٢٨ ، ثم أقبل بعد ذلك على دروس «التخصص في الحقوق» فأتمها عام ١٩٣٠ . وبدأ بنشر قصائده في سن مبكرة في صحيفة «النهضة» وفيما بعد بمجلة «أبولو» التي أصدرها أحمد زكي أبو شادي في القاهرة عام ١٩٣٢ ، وقد كانت هذه المجلة بحق مجلة الشعر العربي الرومانسي أو الوجداني في هذه الحقبة الانتقالية من الشعر الكلاسيكي الى الشعر الحديث .

وقد تأثر أبو القاسم الشابي أول ما تأثر بالمهجريين ، وفي مقدمتهم جبران ثم إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة . قرأ لجبران ـ كما نعرف من رسائله الى صديقه الأديب محمد الحليوي ـ **«العواصف»** و**«الأجنحة المتكسرة»** وشغف بكتاباته طويلاً ، وقرأ لنعيمة **«الغربال»** ، وللعقاد **«الفصول»** و **«المطالعات»** و**«ساعات بين الكتب»** وديوان **«وحي الأربعين»** وللمازني **«حصاد الهشيم»** ، وقرأ لطه حسين وهيكل وأحمد أمين .

لم تتح لدراسة الشابي له أن يتعلم لغة أجنبية ، وكان يحس هذا النقص ويشكوه ، ولكنه عرف الآداب الغربية عن طريق التراجم ، فقرأ ترجمات محمد حسن الزيات **«آلام فرتر»** لجوته و**«رفائيل»** للامرتين ومعربات المنفلوطي **«ماجد ولين»** و**«بول وفرجيني»** . . . وغير ذلك من القصائد المترجمة واجتهد في سبيل التغلب على محدودية ثقافته بمطالعة ما كان يكتب عن أدب الغرب . وكان لأحاديثه مع صديقه الحليوي أثر كبير ، فقد عرفه هذا الأخير بأدباء الحركة الرومانسية الفرنسية ، ودارت أحاديثهم حول «لامرتين» و «دي موسيه» و«دي فيني» . . . .

درس الشابي أيضاً شعر المعري ، وابن الفارض ، وابن الرومي وابن عربي . . . وبرز كشاعر من شعراء الشعور والوجدان أو الشعراء الرومانسيين العرب في هذه الحقبة ، وتغلغل شعره ذلك القاموس اللغوي وتلك المعاني والصور المستوحاة من الشعر الرومانسي الغربي المألوفة بين ممثلي الشعر الرومانسي العربي في هذه المرحلة . وعلى الرغم من هذه المؤثرات فقد تميز الشابي بروحه الشعرية وحسه القلق وقدراته التعبيرية .

بلغت هذه الحركة الوجدانية في الشعر العربي في مطلع الثلاثينات أوجها ، وبدت لأصحابها كالأمل الواعد في التجديد والتحرر من قيود التقليد والانطلاق الى آفاق جديدة . وفي هذا الباب يكتب الأديب التونسي محمد الحليوي ـ صديق الشابي ـ فيقول :

كل مدنية قامت في الدنيا كان لها عصرها الرومانتيكي ، فهو العصر الذي تتصل فيه الآداب بالروح وتمتزج بالمشاعر وتجيب دواعي القلب المجهولة ، هو العصر الذي يتخطى اهله تلك الحيوات الحقيرة والمآرب العجلى ويكفّون عن اعتباره ملهاة لدفع السآمة . . . هو العصر الذي يحل فيه في كل عقل تساؤل وفي كل قلب حيرة . . .

واليوم كل ما في الشرق يبشرنا بأننا على أبواب الأدب الكبير ، الأدب الرومانتيكي إن لم نكن مشينا شوطا في هذا السبيل . . .

وأشمل تعريف للأدب الرومانتيكي أو «أدب الرومانتيسم» كما يرى الحليوي هو :

«غلبة غير المعقول على المعقول ، وإرادة القوة ، والاحساس الملحّ بالذاتية ، وثورة العاطفة ضد الذكاء ، والغريزة ضد العقل ، وهو التصوف في الحب ، وأن تكون صوفي الطبيعة» (مجلة «أبولو» ، يناير ١٩٣٤ ، صفحة ٥٥٤/٥٥٥) .

في هذا الاطار المشبوب بالطموحات والمعوقات ، وفي اطار الكفاح الوطني من أجل التحرر والاستقلال نشأ شعر أبي القاسم الشابي ، ومن خلاله عبر عن نفسه وآلامه وغربته . فقد رزيء الشابي بداء تضخم القلب ، والمرجح أنه كان يعاني من هذا المرض منذ صباه ، ويروي الأديب التونسي زين العابدين السنوسي أنه صحبه لاستشارة طبيب في أمر هذه العلة ومخاطرها قبل زواجه وهو في التاسعة عشرة . وعلى الرغم من نصيحة الطبيب فقد تزوج وفقاً

لرغبة والده وكما اختار له . وقد أعقبه من هذا الزواج طفلان . ولم يمض عام على زواجه حتى نُكب أبو القاسم في والده عام ١٩٢٩ . كان لفقدان الأب على نفس الشابي ، وقع أليم ، اذ كان عليه الآن أن يدبر أمره وأمر أسرة كبيرة ، ففاضت نفسه بالأسى ، وعبّر عن أحزانه في قصيدته «يا مـــوت» التي مطلعها :

يا موت ، قد مزّقت صدري   وقصمت بالأرزاء ظهري
ورميتني من حالق   وسخرت مني أي سخـــر !

(«أغاني الحياة» ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص . ٩٥)

والذي لا شك فيه أن المرض قد أضناه وأورثه التوهج العاطفي والقلق والشعور بالغربة ، ولكنه نمّى فيه أيضاً ارادة الحياة والاصرار ورفض الضعف والعلة ، ومشاعر التبرم والثورة ، وأي معلول يرضى علتـــه ؟

قضى الشابي سنيه الأخيرة يستشفي ويجاهد المرض ، ومع ذلك ينشدنا قبل أن توافيه المنية بنحو عام ونصف عام هذا الاصرار والتصميم تحت عنوان «**نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس**» :

سأعيش رغم الـــداء والأعـــداء   كالنســـر فـوق القمة الشمـــاء
أرنو الى الشمس المضيئـــة . . . هازئاً   بالسحـــب ، والأمطار ، والأنوار . . .
لا أرمق الظل الكئيب . . . ولا أرى   مـــا في قـــرار الهـــوّة السوداء . . .
وأسيـــر في دنيا المشاعـــر ، حالماً ،   غرداً ـ وتلـــك سعـــادة الشعـــراء

(١٥ كانون أول ١٩٣٣)

دفعته آلام حياته الى التطلع الى ما وراء الآفاق والهيام بعالم الروح والخيال والى التبتل في محراب الحب الأسمى . وجاء شعره تعبيراً عن هذه المشاعر في تناقضها وترابطها وتدفقها . فالشابي الشاعر هو ابن عصره وبيئته القلقة بين القديم والحديث وقراءاته الرومانسية وميراثه النفسي وشروط حياته القصيرة المؤسية .

في صيف عام ١٩٣٤ اشتد المرض على أبي القاسم الشابي ، فقصد تونس يوم ٢٦ أغسطس ١٩٣٤ ، وبها توفي يوم ٩ أكتوبر من نفس العام ، ودفن جثمانه في توزر مسقط رأسه .

من قصة استيعاب أبي القاسم الشابي

اقترن اسم الشابي بتونس ، فلم يحظ على مدى نصف قرن منذ وفاته شاعر تونسي أو مغربي آخر بمثل ما حظي به من شهرة واهتمام واحتفال . فهو في تونس أشبه بمؤسسة وطنية ، ولا غرو أن يحس من يمسك القلم ليذكر الشابي بالحرج ، فالشابي ليس شاعراً متميزاً في تاريخ الأدب العربي الحديث فحسب ، وإنما هو عند البعض عقيدة وفلسفة . ويجمل أحد الدارسين هذه الظاهرة فيقول :

«والشيء الجدير بالحمد أن جيل الأدباء والنقاد التونسيين المعاصرين قد آمن بعبقرية الشابي ، وبحقه عليهم في أن يبشروا برسالته في العالم العربي كله ، وأن يصنعوا من حياته وشعره جسر صداقة وملتقى حب وتعارف بين المشرق والمغرب . . .» (رضوان ابراهيم : «**التعريف بالأدب التونسي**» ، ليبيا ـ تونس ١٩٧٧ ، ص ١٠١) .

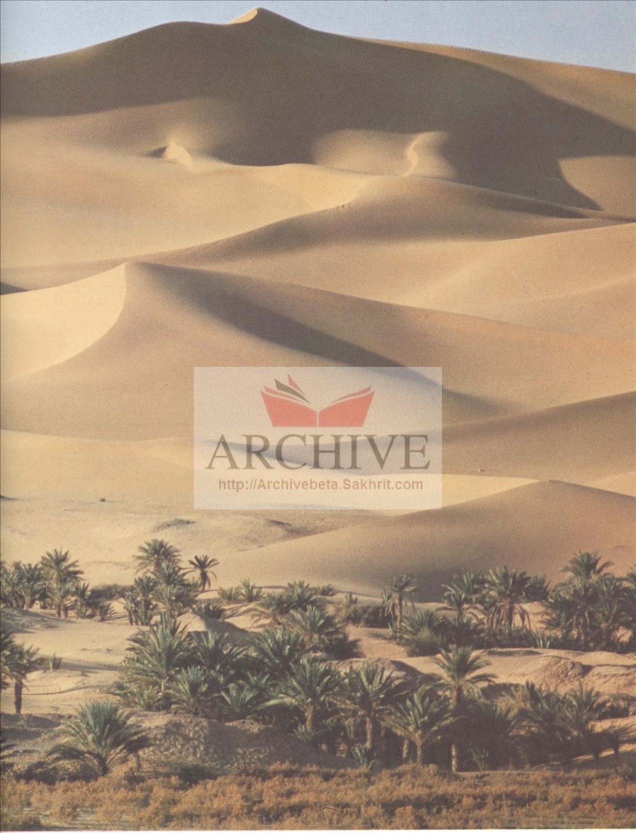
والشيء الملحوظ أن أبا القاسم الشابي قد اشتهر أولاً في مصر (من خلال مجلة «أبولو» و «الرسالة» . . .) واحتفى به شعراء مصر من أبناء جيله . ومن مصر ذاع صيته في العالم العربي ، على الرغم من أن قصائده ظلت مبعثرة ومجهولة أو بعيدة عن متناول النقاد والقراء لأمد بعيد ، فلم ينشر منها مجموعاً لفترة طويلة إلا ما جاء في كتاب زين العابدين السنوسي «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» الذي صدر عام ١٩٢٧ . ولم يطبع ديوان الشابي إلا بعد وفاته بنحو عقدين من الزمن تحت عنوان «**أغاني الحياة**» (طبع بمصر عام ١٩٥٥ كأحد منشورات دار الكتب الشرقية بتونس) .

وقبل أن يطبع ديوانه ، عرفه العالم العربي من المحيط الى الخليج من خلال قصيدته «إرادة **الحياة**» التي نظمها في أواخر حياته . وقد راجت هذه القصيدة في مصر وسوريا في الخمسينات . قرأها تلاميذ المدارس واستظهروها وعلقوها على الجدران . وجرت أبياتها على الألسن في المغرب وتونس كانعكاس للشعور القومي الحماسي في هذه المرحلة ، وعرفها جمهور الناس من خلال تلك المقاطع التي أنشدتها المطربة سعاد محمد :

اذا الشعب يوماً أراد الحيـــاة   فلا بـد أن يستجيـــب القـدر
ولا بـــد لليل أن ينجـــلى   ولا بـــد للقيـد أن ينكسر
ومن لـم يعانقـه شوق الحيـــاة   تبخر في جـــوّها ، واندثـــر
فويـــل لمن لم تشقـــه الحيـــاة   من صفعـــة العـــدم المنتصر
كذلك قالـت لـي الكائنـــات   وحدّثني روحُهـــا المستـــتر

(١٦ أيلول ١٩٣٣ / «أغاني الحياة» ، ص ١٦٧/١٦٨)

وتتراوح الدراسات التي تناولت الشابي بين **النظرة الأدبية المطلقة** التي تراه كعبقرية شعرية مفردة وكرائد من روائد التجديد ، أو تتأمله من خلال مفاهيم الروح والحب والوجدان . . . أو تحاول استبطان النص الشعري ونسيجه الداخلي أو مستوياته البنيوية ، وبين **النظرة التاريخية التحليلية** المقارنة أو النقدية التي تدرس



آكام (جمع أكمة : التل) الرمال . ترتفع هذه الآكام أحياناً نحو ٣٠٠ متر . وتنبسط ممتدة الى الواحات ، حيث الأشجار والخضرة . ونصادف هذه الآكام في جنوب غرب تونس والصحراء الجزائرية .

شعره في إطار عصره وظروف نشأته والمؤثرات التي خضع لها وملامحـــه المميزة .

وحتى الآن فالغلبة للمنحى الأول للدراسات ، ولا غرابة في ذلك ، فهناك ميراث نفسي ونقدي لغوي يربط بين هذا المنحى وبين دراسة الشعر العربي عامة . ويتجلى هذا الميراث من جديد في صورة الانكباب على «البنيوية» كمنهج أو مذهب في النقد الأدبي ينطلق من «استقلالية الأدب» بمعنى أن «موضوع الأدب هو الأدب» فحسب ، وهو في النهاية ـ على تعداد مدارسه وتعقد مفاهيمه ـ منهج تجريدي يرضي نزعة النقد العربي الواضحة الى التجريد ، وإن أضفى على هذه النزعة مسحة الحداثة .

لعل أبرز الكتّاب حماساً للشابي وإيماناً بعبقريته هو أبو القاسم محمد كرو في كتابه «**كفاح الشابي**» (بيروت ١٩٥٤) . فهو يحتفل به في مؤلفه المذكور كرائد من رواد التجديد و«أول من حطّم قيود الشعر القديم في تونس» كما يقول ، وكشاعر وطني ومجسم لنضال الشعب التونسي في سبيل التحرر والنهضة . وقد أصدر أبو القاسم محمد كرو منذ فترة مؤلفاً آخر بعنوان «آثار الشابي وصداه في **الشرق**» (بيروت ١٩٦١) ، ضمنه بعض النصوص النثرية التي كتبها الشابي ولم تنشر من قبل وقائمة مبوبة بالمصادر والدراسات .

ويدرس محمد الحليوي في كتابه «**مع الشابي**» (تونس ١٩٥٥) شعر الشابي ومكوناته ، وهي كما يذهب : تقديس الشعر وتقديس الحب وتقديس الطبيعة . وحول هذه المعاني العامة يدور حديث الكاتب .

وبوجه عام يغلب ـ كما أشرنا ـ النهج البلاغي والأدبي العاطفي على الدراسات المبكرة عن الشابي ، وخاصة في مرحلة التحرر العربي في نهاية الخمسينات (أنظر د . نعمات فؤاد ، «شعب وشاعر» ، القاهرة ١٩٥٨ و مصطفى الحبيب بحري «الشابي النبي المجهول» ، دمشق ١٩٦٠ و د . عمر فروخ «الشابي شاعر الحب والحياة» ، بيروت ١٩٦١) . وتكرر هذه الدراسات نفس البيانات البيوغرافية المعروفة عن الشاعر .

من أمثلة مؤلفات هذه المرحلة «دراسة رجاء النقاش» «أبو القاسم الشـــابي ، شـــاعر الحب والثـــورة» (سلسلة إقرأ ، القاهرة ١٩٦٢ ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧١) وفيهـــا يشـــير الى تأثره بشعراء المهجر خصوصاً جبران (٣٢ — ٣٦) . فقد رأى فيه رمز الثائر المتمرد على القديم وعلى وضع الشرق المتخلف ، صاحب «الثورة المعنوية الخالدة» و«رسول الحق والحب والجمال» (كما يقول الشابي في رثائه لجبران الذي نشره في جريدة «الزمان» التونسية في ٨ يوليو سنة ١٩٣١) . ويصف النقاش بتفصيل كبير «الحياة القلبية» عند الشابي وموقفه من المرأة ويحتفل عامة احتفالاً كبيراً بأوجه الثورة النفسية أو الثورة الرومانسية المثالية الفردية التي تطالعنا في أشعار أبي القاسم .

وقد حظي الشابي أيضاً بدراسة بنيوية كتبها الدكتور عبد السلام المسدي بعنوان «**مع الشابي : بين المقول الشعري والملفوظ النفسي**» («فصول» ٢/١ ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٤٥ — ١٥٨) ، وهي دراسة في «الأسلوب» أو «قراءة إبداعية» لنصوص الشابي «يصير النقد (فيها) إنشاءً والتشريح بناءً» كما يقول الناقد . وغايته هي «أن يقيّم الأثر الفني على نصاب الملفوظ المصاغ . وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تقم في النص الملفوظ شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسج المقول الانشائي بالافضاء النفسي» (١٤٦) . والمقصود بالعبارة الأخيرة هو تطابق الصياغة مع الشعور أو الحالة النفسية (وهو ما يسميه «الافضاء النفسي») .

والواقع أن د . المسدي في مقاله يفكر بلغة أجنبية وبواسطة مصطلحاتها البنيوية ، ويصوغ عباراته العربية من خلالها . والنتيجة أحياناً مؤسية ، إذ تحس أنك أمام تراكيب لغوية مجنحة ليس فيها من العربية غير الألفاظ ، ولا تعرف أهو العمق في التعبير أم العجز عن التعبير أم هو سحر التغريب .

ونلاحظ في العديد من الفقرات أن الناقد لا يفسر النص الشعري بقدر ما يحمله مفاهيمه البنيوية المستعارة . وينتهي الناقد من دراسته «المركبة» الى مقولات بسيطة : فأدب أبي القاسم الشابي هو «صورة للتمزق والصراع» ، وفيه يلتحم «الملفوظ والمحسوس» ويرتبط «الافضاء النفسي بالمبثوث اللغوي» ، والشابي في «روائعه الفنية» يضطلع «برسالة الأديب الواعي والمفكر الملتزم» الذي يسعى في «بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد بحثاً عن (يقظة الحس)» (ص ١٤٦ ، ١٥٨) .

ينهج الأديب المغربي خليفة محمد التليسي في كتابه «**الشابي وجبران**» (ط ١ طصعز ، ط ٤ طرابلس ـ تونس ١٩٧٨) نهجاً آخر . فينبه الى تأثر الشابي بالأدب المهجري ، وتأثره بجبران بوجه خاص : «الشابي تلميذ نابغ لجبران» (٤٧) . ولكننا لا نجد سنداً كافيـــاً للتأكيد على جبران وحده دون غيره من شعراء المهجر . ويلقي التليسي بعض الأضواء على مصادر الكآبة والغربة التي صبغت أدب الشباب المتفتح آنذاك ، وهي : الكبت السياسي والحرمان الاجتماعي والعاطفي والجحر الفكـــري :

«وقد تفتحت عبقرية الشابي في بداية العصر فوجدت في الرومانسية الشائعة في كتابات الكتّاب حينذاك ، تحقيقاً لأحلامها وآمالها . كان كل شيء في الجو الأدبي مساعداً على تمكين هذا المزاج الرومانسي فيه . وكان هذا المزاج ، الذي ظهر في شعره ، هو الطابع المميز لشباب ذلك العصر ، وهو سر الذيوع ، والشهرة التي كان يكسبها كل أديب ، أو شاعر أو فنان . . .» (٣٩) .

ويفتقد مصطفى عبد اللطيف السحرتي في دراسته «**أبو القاسم الشابي ، الرجل والشاعر**» («المجلة» ، عدد ٣٠ ، يونيو ١٩٥٩ ، ٥٨ — ٧١) ، «المادة» الكافية لدراسة شخصية الشابي ، ومن ثم يحاول قراءة قصة حياته وشخصيته وأطواره من خلال شعره .

ويصف شعره بأنه «شعر غنائيّ وجداني في أغلبه ، يكشف عن طابع شعوري منطو ، طابع يميل الى العزلة والى التأمل ، واستبطان النفس ، والابتعاد عن الناس ، والاندماج مع أحياء الطبيعة ، والعيش مع الجمال والحب والفن عشة روحية زاهدة متصوفة ، سعيدة . . .» (٥٩) .

ويمضي السحرتي في مقاله فيصف مكونات الشابي النفسية و«أطواره النفسية» من خلال شعره . ويرى أنه قد تأثر بالمهجريين والمصريين (مدرسة «أبولو») ولكنه لم يقلد أحداً ، واستطاع أن يعبر دائماً عن نفسه وذاته . (٧١/٧٠) .

من الدراسات المتأنية الجديرة بالتنويه دراسة الأستاذ محمد مصطفى هدارة «**الشابي بين الحقيقة والخيال**» («المجلة» ، العدد ٢٥ ، يناير ١٩٥٩ ، ص ٩٨ – ١٠٩) . ويسعى الكاتب الى تحقيق أخبار الشابي ووصف البيئة الأدبية التي نشأت فيها أشعاره ويربط في عرضه بين حوادث حياته وشعره .

في ضوء تاريخ العصر لم يكن الشابي وحده ـ كما يذهب البعض ـ «انبعاثاً تجديدياً في الشعر العربي بتونس ، وإنما كان واحداً من شعراء شباب اندفعوا في طريق التجديد بوحي من ثقافتهم الجديدة ، وبفعل عوامل التطور الفكري التي سبقت عصرهم بأجيال . ومن هؤلاء الشعراء : الطاهر القصار ، ومحمد بو شريبة ، وعبد الرزاق كرباكة . . .» (١٠٢) .

وقد قصد الشابي كما قصد هؤلاء ربط الشعر بالحياة ، والحق أن هذه الدعوة لم تقتصر على الشعراء الرومانسيين ، فقد نادى بها في وقت مبكر شعراء مدرسة الديوان (العقاد ، المازني . .) .

ويرى الناقد عن حق أن أثر مترجمات الأدب الغربي على الشابي لم يكن ذا بال بالقياس بتأثير مدرسة المهجر عليه . أما مدرسة «أبولو» (التي أسسها أحمد زكي أبو شادي) فلم يتصل بها إلا في مرحلة متأخرة . لم يكن الشابي «ناقلاً ، إنما تأثر بالشعر الرومانتيكي تأثراً قوياً عميقاً ، وتفاعل هذا التأثر وأحداث حياته . .» وأنتج شعراً يتميز «بموسيقاه الشعرية الخلابة» (١٠٨) .

حين قرأ د . محمد مندور بعضاً من قصائد الشابي ومقالاته النقدية كاد يجزم أنه شاعر كان يجيد لغة أجنبية تمكنه «لا من الالمام بآداب الغرب فحسب ، بل من تذوّقه لتلك الآداب وإحساسه بها وتمثله لها» .

ولكنه حين عاد الى تاريخ حياته وتبين أنه لم يتعلم لغة أجنبية ، وأنه تخرج فحسب من «جامع الزيتونة» بتونس ، أخذته الدهشة كل الدهشة : «وعندئذ أدركت أنني أمام إحدى تلك العبقريات التي لا أستطيع لها تفسيراً لأنها هبة من الله وأصبحت أشك في أنه مدين ديناً حقيقياً لأحد من الشعراء . . .» (محمد مندور ، «**من روافد ابوللو**» ، في «المجلة» ، العدد ٦ ، يونيو ١٩٥٧ ، ص ٧٣) .

على أن مندوراً يعود فيضيف :
«وأنا بعد لا أنكر ما لا بد منه من أن الشابي قد طالع الكثير من الشعر العربي القديم والحديث ، بل من الآداب الغربية المترجمة الى اللغة العربية ، ومن هذه المطالعات تكونت ثقافته الشعرية والانسانية العامة كما تثقفت سليقته . ولكن الذي أنكره هو أن يكون أبو القاسم الشابي قد تأثر بأحد تأثراً مباشراً قدر ما تأثر بطبعه الخاص وعبقريته الفريدة المتميزة وروحه الثائرة وصراعه الدائم مع ما شقيت به حياته من آلام وجحود ونكران ، فضلاً عن المرض القاتل الذي ظل يصارعه في بطولة وتحد حتى آخر رمق في حياته . . .» (ص ٧٣) .

وأخيراً وليس آخراً نشير الى الأبحاث والقصائد التي ألقيت في مهرجان الأدباء بتونس في ديسمبر عام ١٩٧٤ بمناسبة الذكرى الأربعين لوفاة أبي القاسم الشابي ، والتي نشرت في مجلة «الفكر» التونسية في يناير عام ١٩٧٥ . وتعكس هذه الأبحاث بدرجة أو أخرى مجموعة الأفكار التي تطرقنا اليها في العرض السابق ، والبعض منها يعالج موضوعات بعينها («**أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي**» لسلمى الخضراء الجيوسي ، و«**لحظة الابداع عند الشابي**» لاحسان عباس و«**من الغربة الى الثورة**» لأحمد خالد و«**الشابي ناقداً ومنظراً**» لخليفة محمد التليسي و«**الطبيعة والزمن . . في شعر الشابي**» لايليا الحاوي ، و«**الشابي . . يقظة إحساس قومي**» لأبي زيان السعدي) . وقد حصلنا على هذا العدد من مجلة «الفكر» التونسية بعد الانتهاء من هذا المقال .

الأنسقة الشعورية والصور الشعريـــة

الغـــربـــــة

ليس «الأحساس بالغربة» موضوعاً غريباً على الشعر العربي ، فالاغتراب بمعنى الرحيل والانتقال جزء من حياة العربي في سعيه وراء المرعى والمطر ، ومن ثم كان حديث الشاعر في مطالع القصائد عن «الأطلال» .

الاغتراب هنا شيء حسّي ملموس ، فالشاعر مغترب عن الديار والأحباب ، تدفعه الى ذلك بيئته التي لا تعرف دوام الخصب والعطاء . هذا على خلاف الشكوى من الغربة عند «الشعراء الصعاليك» العرب فهي بمعنى الوحدة والوحشة والحرمان من العشيرة والأهل ومن المأوى . . .

أما «غربة» الشاعر الرومانسي العربي في العصر الحديث فهي غربة الروح والنفس الحائرة والأشواق المبهمة . وهذه الغربة هي جزء من هوية الشاعر الجديدة المبهمة ، فهو يحس أن «الوجود» أو الواقع من حوله يكبله ويعوقه ، وأن هذا الوجود هو سبب آلامه . ويعبر الشابي عن هذه المعاني فيقول :

يا صميم الحياة ، كم أنا في الدنيا غريب أشقي بغربة نفسي
بين قـــوم لا يفهمون أناشيـــد فـؤادي ولا معاني بؤسي
في وجود مكبّل بقيـــود ، تائه فـي في ظـلام شك ونحس
فاحتضني وضمنـــي لك بالماضي ، فهذا الوجود علة يأســـي .

(«أغاني الحياة» ، ص ١١٢)

الشاعر ـ كما يقول الشابي في قصيدة «الأشواق التائهة» ـ مشرد في هذا الكون ، يحمل بين جوانحه أشواقاً الى المجهول والبعيد ، والى الشأو الأعظم ، هو «في الدنيا غريب» يشقى بغربته ، بين قوم لا يفهمونه .

الدعوة أو «الأيديولوجية» الحميمة التي يدعو اليها الشاعر الرومانسي العربي ـ جبران وإيليا أبو ماضي وأبو شبكة والشابي . . . ـ هي تمجيد الشعور ويقظة الحس ونهضة العواطف ، وكلّ يعبر عن ذلك وفقاً لتكوينه الذاتي وبيئته ووسائله .

اجعل ديدنك أن تعيش في الدنيا «بقلب زاخر» ، «يقظ المشاعر ، حالم» ، «في نشوة صوفية ، قدسية» كما يدعو الشابي في قصيدته **«فكرة الفنان»** ، ومطلع هذه القصيدة هو :

عش بالشعـــور وللشعـــور فإنما دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها لتجف لو شيدت على التفكير

(«أغاني الحياة» ، ص ١٢٧)

على أن «أيديولوجية» الشعور هذه بلا مقابل موضوعي في الواقع وبلا مجال خارجي للتحقيق . هي أيديولوجية تعلي الشعور بالذات وتفتح المجال للتسامي فوق الواقع . والواقع بطبيعة الموقف الاستعماري وموقف التخلف العام من مصادر الشكوى والأسى . ومن ثم يمتزج إحساس الشاعر بيقظته وفرديته بمشاعر الحزن والأسى . وحين تتحول «الغربة» ويتحول «الحزن» و«الأسى» الى مذهب في الشعور والفكر تنحصر موضوعات الشعر عادة في دائرة محدودة متماثلة ، وكثيراً ما تصطبغ صور التعبير بمسحة من الصنعة والقصد والركاكة .

من **«مذكرات الشابي»** التي سجلها في مطلع عام ١٩٣٠ ، ننقل الفقرة التالية ، وفيها يحاول أن يعبر عن فلسفة الغربة التي أخذ بها نفسه ، وعلى ما تميز به الشابي من عاطفة مشبوبة . تحمل هذه السطور بوضوح آثار الاجتهاد والمحاكاة :

«أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود ، وأنني ما أزداد يوماً في هذا العالم إلا وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعوراً بمعاني هاته الغربة الأليمة ، غربة من يطوف بمجاهل الأرض ويجوب أقاصي المجهول . ثم يأتي ليحدث قومه عن رحلاته البعيدة فلا يجد واحداً منهم يفهم من لغة نفسه شيئاً .

غربة الشاعر الذي يستيقظ قلبه في أسحار الحياة حينما تضطجع قلوب على أسرة النوم الناعمة فاذا جاء الصباح حدثهم في أناشيده عن مخاوف الليل وأهوال الظلال وخلجات النجوم ورفرفة الأجنحة الراقصة .



القصر . عبارة عن موقع مربّع مكوّن من مجموعة من الخلايا المتطابقة المشيدة على شكل دوائر في طابق أو أكثر . . . ويخزن فيه سكان المنطقة محصولاتهم من الحبوب . وكان يستخدم أيضاً كملجأ أيام انعدام الأمن .
و«القصر» الذي في المشهد ، هو قصر «وهادي» ، من النوع البسيط المعروف في أقصى الجنوب في تونس .

بين التلال لم يجد ، من يفهم لغة قلبه ولا من يفقه أغاني روحه .

الآن أدركت أني غريب بين أبناء بلادي ، وليت شعري هل يأتي ذلك اليوم الذي تعانق فيه أحلامي قلوب البشر ، فترتل أغاني أرواح الشباب المستيقظة ، وتدرك حنين قلبي وأشواقه ، أدمغة مفكرة ، سيخلقها الزمن البعيد .

لقد يئست الآن : إنني كطائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة . ولا يفهمون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي بها موسيقى الوجود في أناشيده ، الآن أيقنت أنني بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في جحيم الحياة فهو يبكي وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدرك أشواق روحه ولا تسمع أنات قلبه الغريب وتلك مأساة قلبي الدامية . . . »

(«مذكرات الشابي» ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٦٠)

إن العالم الذي يراود خيال الشاعر الرومانسي ليس عالم الناس بأدرانه أو عالم الأرض ، وإنما عالم الوجود المتسامي ، عالم الروح . ولكنه يشعر انه يعيش في غربة روحية مشرداً عن «وطنه السماوي» ومن ثم يشكو الى إلــه الكون حاله :

يا إلــه الوجود ، هذه جراح
في فؤادي ، تشكو اليك الدواهي
أنت أنزلتني الى ظلمة الأرض
وقــد كنت في صبــاح زاه
كالشعاع الجميل أسبح في الأفق
وأصغــي الى خــرير الميــاه
وأغني بين الينــابيــع للفجر
وأشــدو كالبلبــل التيـــاه
(. . .)
عبقري الأسى : تعــذبه الدنيا
وتشجيــه ساحــرات الملاهــي
أنت عذبتنــي بدقــة حسّي
وتعقبتنــي بكل الــدواهي
بالأسى ، بالسقام ، بالهم ، بالوحشة
باليأس ، بالشقــا المتنــاهــي
(«أغاني الحياة» ، ٩٨/٩٩)

يستخدم الشابي في هذه الأبيات الكثير من الألفاظ ذات الدلالة الصوتية الموحية («صباح زاه» ، «خرير المياه» ، «البلبل التياه» ، «الدواهي» ، «الوحشة» ، «الشقاء المتناهي») ، وذلك من أجل تجسيد الشعور . على أن بعض الصيغ والتراكيب (مثل «عبقري الأسى» و «ساحرات الملاهي») تستوقفنا لغرابتها وليس من شك أنها من باب الاستعارة والنقل عن بيئة شعرية أجنبية أو قُل إنها من باب التمثل بالشعر الرومانتيكي الغربي أو من انعكاسات الشعر الغربي .

و«**الحب**» هو وسيلة للتسامي ، هو قدس الأقداس ، وذلك «الفردوس» المفقود في ظلمات الأرض . الحب هو «**صلوات في هيكل الحب**» كما يعنون الشابي إحدى قصائده المعروفة . وعنها ننقل الأبيات التالية :

أنت أنت الحياة في قدسها السامي وفي سحرها الشجيّ الفريد
أنت أنت الحياة في رقة الفجر وفي رونق الربيع الوليد

أنت أنت الحياة كل أوانٍ	في رُواء الشباب جديد (..)
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام	والسحر والخيال المديد
أنت فوق الخيال والشعر والفن	وفوق النهى وفوق الحدود
أنت قدسي ومعبدي وصباحي	وربيعي ونشوتي وخلودي

(«أغاني الحياة» ، ص ١٢٢)

وسائل التصوير والايقاع في الأبيات السابقة هي صيغة المخاطب والتكرار في صدر الأبيات وتتابع الألفاظ أو اللقطات اللفظية السريعة التي تعبر عن توهج المشاعر .

ويتابع الشاعر «صلواته» في هيكل الحب السماوي ، متوسلاً الى المحبوب أن يمنحه السلام والجمال والفن و«الحياة الشعرية» :

يا ابنة النور ، إنني أنا وحدي	من رأى فيك روعة المعبود
فدعيني أعيش في ظلك العذب	وفي قرب حُسنك المشهود
عيشة للجمال ، والفن ، والالهام	والطهر ، والسنى ، والسجود (..)
وارحميني ، فقد تهدّمتُ في كو	ن من اليأس والظلام مشيد

(«أغاني الحياة» ص ١٢٣)

وكما يتحدث الشاعر عن الحب يتحدث عن «الطبيعة» ، لا يتوقف عند مشهد بعينه يجلوه أو يستحضره ، وإنما الطبيعة في شعره تتابع سريع من المسميات واللقطات التي تنشأ في وجدانه المشبوب والتي تعبر عن حنينه و«أشواقه التائهة» .

هكذا تنصهر «الطبيعة» في حلم الشاعر بالحياة القدسية في «هيكل الحب» :

آه يا زهرتي الجميلة لو تدرين	ما جدّ في فؤادي الوحيد
في فؤادي الغريب تُخلق أكوان	من السحر ذات حسن فريد
وشموسٌ وضاءه ونجوم	تنثر النور في فضاء مديد

وتتابع اللقطات على هذا النحو : «وربيع كأنه حلم الشاعر» و«رياضٌ لا تعرف الحلك الداجي» و«طيور سحرية» و«قصور» و«غيوم» و«حياة شعريةٌ» هي «حياة أهل الخلود» («أغاني الحياة» ، ص ١٢٤) .

القضيـة الذاتيـة والمشاعـر القوميـة

تمتزج في شعر أبي القاسم الشابي العواطف الذاتية بمشاعره القومية ، أو قل إنه يرى القضية القومية من خلال طموحاته الذاتية وآلامه ومن خلال «أنـا» الشاعر وغربتها . والنهضة أو اليقظة التي يدعو اليها هي يقظة الحس والضمير والارادة والتصميم . إنها ثورة الانسان الفرد المتأمل والشاعر صاحب الرسالة ، ولكن أين للناس أن يدركوا رسالته ؟ وهذا من مصادر آلامه وضيقه بالناس والوجود وشكواه الى الإلـه وتضرعه اليه .

تحت عنوان «**النبي المجهول**» يتحدث أبو القاسم الشابي عن نفسه ، ومطلع البيت الأول من هذه القصيدة بصيغة المخاطب وصيغة التمني ، ثم يكرر الشاعر صيغة التمني في صدور الأبيات التالية . كم ود لو استطاع تقمص السيول وتشخص الرياح أو كانت له قوة العواصف كي يقتلع الجذور الميتة ويستنهض الناس من ظلمات العصور ، ويرد الشعب الى نفسه ، فالشعب «في الكون قوة» :

أيها الشعب ! ليتني كنت حطّا   بـاً فأهوى على الجذوع بفأسي !
ليتني كنت كالسيول ، إذ سا   لت تهد القبور رمسا برمس !

ليت لي قوة العواصف ، يا شعبي   فألقي إليك ثورة نفســـي !

ولكن شعور الأسى يطغى على الشاعر فيفكر في الهروب الى «الغاب» . هو شقي بما يعتمل في نفسه المرهفة من أشواق وأحاسيس وما يعرفه عن جحود الناس ، وهم بالفعل يستنكرون دعوته ، ويرمونه «بالمس» و«الخبل» و«الكفر» :

هكذا قال شاعر ، ناول الناس   رحيق الحياة في خير كأسْ
فأشاعوا عنها ، ومرّوا غضابـــاً   واستخفوا به ، وقالوا بيأس :
«قد أضاع الرشاد في ملعب الجن   فيا بؤسه ، أُصيـــب بمـس»
«طالما خاطب العواطف في الليل   وناجى الأموات في غير رمس»

يضيق الشاعر بجهل الناس ، وينعتهم بالغفلة و«الغباء» ، ثم يهجع من عالم الناس الى «الغاب» ، «ليحيا حياة شعر وقدس» ، «يشدو مع الطير» ، ينفخ الناي ويرسل الشعر :

يا لها من معيشة في صميم الغاب   تضحي بين الطيـــور وتمسي !
يا لها من معيشة ، لم تُدنّسهـــا   نفوس الورى بخبث ورجس
يا لها من معيشة ، هي في الكون   حياة غريبة ، ذات قـدس

(«أغاني الحياة» ، ص ١٠٢ - ١٠٥)

ليس هذا النسق الفكري الوجداني كما عبر عنه أبو القاسم الشابي في «النبي المجهول» غريباً على شعراء الرومانسية العربية سواء في المهجر أو الوطن العربي . نصادف هذا النسق في صورة أو أخرى عند جبران خليل جبران وفوزي المعلوف وإلياس أبي شبكة وغيرهم .

فالمنطلق هو رفض الحاضر السيء وتعاطف الشاعر مع الناس ـ والدعوة الى النهضة والتحرر والى يقظة الحس والعاطفة ، وايمان الشاعر في نفس الآن بتفرده وامتيازه ، وعناقه لآلامه وعذاباته . فثورة الشاعر تدور من البداية في بوتقة أحاسيسه الذاتية ، وفي النهاية فهو في واد والناس بهمومهم وواقعهم في واد آخر ، وليس من سبيل لفك عقدة هذا الموقف غير أن ينحو الشاعر على الناس باللائمة ، أن يشكوهم الى الله أو يرميهم بالغفلة أو الجهالة ثم ينسحب مستعلياً الى عالمه الشعري (في العزلة أو في «الغاب») أو يتعبد في هيكل الحب القدسي أو يدعو الموت أن يخلصه من شقاء الوجود . هذا هو **النسق العام** ، وبطبيعة الحال يتفاوت الشعراء في وسائلهم التعبيرية وفي آفاقهم . وتنعكس في هذا النسق الكثير من **تأثيرات** الشعر الرومانتيكي الغربي ، ونقول «تأثيرات» بمعنى التأثير المباشر أو غير المباشر ، أي من خلال انعكاسات صور الشعر الرومانتيكي للغربي على الآخرين . ونلمس هذه التأثيرات بوضوح في الأبيات الأخيرة من قصيدة الشابي **«النبي المجهول»** . فالهرب من عالم الناس الى «الغاب» ، و«معبد الغاب» و«نفخ الناي» والغناء في «ظلال الصنوبر» و «يا لها من معيشة في صميم الغاب» ، جميعها صور مستعارة من بيئة أخرى غير بيئة الشاعر . بل إن عبارة التعجب والاجلال : «يا يها من معيشة . . التي يكررها في صدور الأبيات الثلاثة الأخيرة من قصيدته تشير الى أنه يتحدث عن خبرة غريبة عليه أو أنه يحاول تمثل هذه الصورة الشعرية المستعارة . ومن البين من هذه القصيدة ـ ومن قصائد الشابي الأخر ـ أن الشاعر يعتمد في إحداث التأثير على الوقع النغمي المنتظم من خلال تكرار صيغ المخاطب وصيغ التمني والتعجب والتساؤل . . . ومن خلال تتابع المترادفات واللقطات السريعة (البصرية والسمعية والصوتية) ومن خلال التناسق الداخلي بين الأبيات ، وبهذه الوسائل التعبيرية يتحرر الشابي من أساليب الشعر الموروثة ، ويضفي على شعره تلك الأصالة التعبيرية وذلك «الشعور القوي» الذي تميـــز بـــه .

راينهارت باومجارتن :

البحث عن الشخصية الذاتية الضائعة
وفاة الأديب أوقه جونسون

لا شك أن أوقه جونسون Uwe Johnson من أعلام الروائيين الألمان المعاصرين ، وإن لم تصل شهرته الى شهرة جنتر جراس Günter Grass وهاينريش بلّ Heinrich Böll وسيجفريد لنز Siegfried Lenz .

ولد أوقه جونسون في ٢٠ يوليو ١٩٣٤ في بلدة «كمين» Cammin في مقاطعة پومّرن Pommern ودرس الأدب الألماني بمدينة روستوك ولايبزيج وانتقل عام ١٩٥٩ من ألمانيا الشرقية الى برلين الغربية حيث نشر كتابه الأول «تخمينات عن جاكوب» في نفس العام . ومن خلال هذا الكتاب اشتهر جونسون سريعاً .

نظر إليه النقد أولاً باعتباره «أديب الدولتين الألمانيتين» فقد كان هذا هو موضوع كتابه الأول وكتبه التالية ، وحاز جونسون بهذا الكتاب الأول على جائزة «فونتانه» للأدب .

ومع أن كتبه تمسّ السياسة بوضوح ، إلا أن جونسون ذاته قد عاش بعيداً عن أضوأ السياسة . كانت آخر أعماله هي رباعيته الروائية الضخمة «أيام السنة» (١٩٧٠ — ١٩٨٣) . ومن عام ١٩٧٤ حتى وفاته عام ١٩٨٤ عاش جونسون في جزيرة قرب ساحل كنت بانجلترا ، في وحدة مستمرة ، دفعته اليها حياته الزوجية الخائبة ، وحساسيته المتطرفة .

عنوان رواية أوقه جونسون الأولى هو «تخمينات عن جاكوب» (يعقوب) Mutmaßungen über Jakob (١٩٥٩) .

موجز الوقائع التي نستخلصها من القصة هو أن «جاكوب أبس» مراقب الخط الحديدي قد ظل لأعوام طويلة يكرس حياته لأداء عمله بانتظام ، ولكن السيد رولفس الموظف في جهاز الأمن يعترض مسار حياته ويوكل اليه مهمة ما في ألمانيا الغربية ، فيرحل جاكوب الى صديقته السابقة جزينه كرسفال Gesine Gresspahl التي تعمل سكرتيرة في جهاز الحلف الأطلنطي بمدينة صغيرة على البحر الشرقي ، ويعود من رحلته دون أن ندرك شيئاً محدداً عن طبيعة هذه الرحلة ونتائجها .

هدف رولفس الواضح هو أن يوظف «جزينه» عميلة لجهاز المخابرات في ألمانيا الشرقية . ويحاول الوصول الى هدفه عن طريق أم جاكوب ، ولكنها تهرب الى ألمانيا الغربية فيكرر هذه المحاولة عن طريق والد «جزينه» : كرسفال الذي يعمل نجاراً في ألمانيا الشرقية ، ولكنه يفشل .

هذا هو مجمل الوقائع والمعلومات التي نلم بها والتي تغلّف موت جاكوب . والسؤال الرئيسي : هل انتحر جاكوب ، أم سقط نتيجة لحادث عادي ؟

ولأن هذه المعلومات لا تكفي لتوضيح نهاية جاكوب ، يلجأ الراوي الى استقصاءاته وتخميناته للاقتراب من الحقيقة .

مركز الثقل ليس هو عالم الوقائع البسيطة ، وإنما هو عالم اللغة ، فمن خلال اللغة ، ومن خلال الاجتهاد اللغوي المتكرر يحاول جونسون أن يكشف الحقيقة أو يقترب منها ، فالراوي يصف الشيء من جوانب متعددة ويصفه في تناقضاته وتداعياته المختلفة وتطوره . ويستخدم الراوي طريقة المقاطع الفجائية المعروفة في الأفلام ، فهو يضمّن قصته أحاديث تليفونية تتخللها مونولوجات داخلية ، ومقاطع قصصية ، وهو يروي القصة من نهايتها كحالة إنموذجية ، ومن خلال ذلك جميعه تتجسم أمام أعيننا حياة عامل السكة الحديد جاكوب .

لقد تعلم جونسون الكثير من تكنيك بريخت الملحمي ، تعلم أن يصطنع المواقف التجريبية بحيث تبدو لنا الأشياء المألوفة ، جديدة وغير مألوفة .

لا يقدم جونسون في هذه الرواية ، «تقريراً» عن الدولتين الألمانيتين ، وإنما يصوّر قضية الانسان الفرد ، إزاء الأنماط الأيديولوجية المجردة ، وإزاء لغة الأجهزة السلطوية .



الأديب أوفه جونسون

تعتبر رواية «أوفه جونسون» الثانية : «الكتاب الثالث عن أخيم» Das dritte Buch über Achim التي صدرت عام ١٩٦١ ، امتداداً لروايته الأولى ، فنحن نصادف هنا أيضاً نفس الأشخاص والأسماء ، وإن اختلف موضوع البحث عن الحقيقة . في هذه الرواية يستخدم جونسون أيضاً صيغة السؤال والجواب ، ويقدم قصته أو تقريره الروائي من خلال هذه الصيغة . وتتكون القصة من سبعين مقطعاً ، يبدأ كل مقطع منها بجملة استفهامية ، من بينها على سبيل المثال : «من هو أخيم ؟» ، «كيف كان ذلك ؟» ، «ماذا يريد كارش ؟» ، «ما الذي أوحى لكارش بوضع كتاب عن أخيم ؟» . هذه الأسئلة تعني أننا بصدد تحر دقيق عن موضوع من المواضيع . ومن خلال هذا التحري تصحح القصة باطراد المعلومات السابقة . كذلك تصيغ هذه الأسئلة الاعتراضات المحتملة التي يمكن أن تطرأ على ذهن القاريء .

على أن الأجوبة التي نتلقاها على هذه الأسئلة ، تظل شذرات لا تجيب إجابة كافية على الأسئلة المطروحة . وأحياناً تعارض الاجابات بعضها بعضاً ، كما لو كان الهدف هو أن تظل الأسئلة والأجوبة معلّقة . ولكن الغريب أننا هكذا نلم بالكثير من المعاني التي تعجز طريقة السرد التقريرية عن ايضاحها ، فلنلخص أولاً الاطار الخارجي للقصة . هنا صحفة وكاتب مقرّه هامبورج ، يدعى كارش ، يتلقى مكالمة تليفونية من صديقته السابقة كارين التي تعيش في ألمانيا الديمقراطية ، تطلب منه زيارتها ، فيلبي كارش الدعوة ويعبر الحدود الى ألمانيا الشرقية ، ويلتقي بها في احدى مدن وسط ألمانيا ، على الأرجح في مدينة لايبزيج .

تطلب كارين منه أن يكتب مقالاً عن صديقها الجديد ، بطل سباق الدراجات «أخيم» ، ثم تطالبه أن يضع ترجمة كاملة له كأنموذج لرجل الرياضة ، وكمثال للانسان الاشتراكي ، فيبدأ كارش عمله ، ويجمع المادة اللازمة ، ويدوّن ما يراه مهماً من وجهته ، ويدخل في حوار طويل مع دار نشر في المانيا الديمقراطية ، ولكنه في النهاية يرجع عن مشروعه ، ويكف عن هذه المحاولة . وتتكون القصة من ذلك التقرير الذي وضعه كارش في صيغة السؤال والجواب عن محاولته الفاشلة لكتابة هذه الترجمة . من ذلك تدرك العلاقة بين رجل يعيش في جمهورية ألمانيا الاتحادية ، ونظيره الذي يعيش في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . تبدو هذه الصيغة شديدة الجاذبية كمحاولة لعرض قضية انقسام ألمانيا الى دولتين . أهي تلك الحدود والحواجز الصناعية ، التي تفصل بين الدولتين الألمانيتين ، هي العائق عن التفاهم . أم أن الفاصل الحقيقي بينهما ، هو في طريقة التعبير واختلاف وجهة الرؤية ، كانعكاس للاختلاف بين النظامين ، على الرغم من الماضي القومي الواحد ، والتراث اللغوي المشترك ؟

يواجه كارش في رحلته عالماً آخر ، غريباً عليه ، لكن القضية أبعد من ذلك ، هناك الحيرة إزاء الصور والشعارات والتفسيرات المختلفة ، ومن العسير أن نرفع الالتباس ونحلّ الغوامض من خلال جمل قاطعة . يخضع كل شئ الآن للنقد والتحليل والرؤية من وجهات متعددة . هذا هو الجديد الذي يعبّر من خلاله جونسون عن إشكالية الشخصية الذاتية بين النظامين المختلفين في شطري ألمانيا . إن محاولة التدقيق في العرض تنتهي بجونسون الى لون من الحيدة والحيرة .

في روايته الثالثة «وجهتا نظر» Zwei Ansichten (١٩٦٥) ، يصور جونسون من خلال قصة حبّ بين مصوّر صحفي من غرب ألمانيا ، وبين ممرّضة من شرق ألمانيا ، عوامل الارتباط والانفصال بين غرب ألمانيا وبين شرقها . وتبدأ هذه القصة قبل بناء سور مدينة برلين ، الذي يفصل بين قسميها ، في ١٣ أغسطس ١٩٦١ ، وتستمر فيما بعد ، بعد هرب الممرضة الى غرب ألمانيا ولكن الفاصل الحقيقي بينهما يبدأ بعد ذلك . فالمصور الصحفي يخضع في عمله لسوق العرض والطلب . ويستطيع أن يكف عن العمل . ويتوقف دخله على الظروف الاقتصادية العامة ، وعلى قدراته الخاصة . ولكن عمل الممرضة هو عمل منظم بمواعيد محددة بعينها ، ودخل محدد ، وهو ما ينعكس على أسلوب حياتها وعلى تطلعاتها المتواضعة .

ووفقاً لأوفه جونسون فان المصور الصحفي يرمز لألمانيا الاتحادية في حين تمثل الممرضة ألمانيا الديمقراطية ، فوجهتا النظر هنا تشيران بمعنى شامل الى الاختلاف والاتفاق بين شطري ألمانيا .

اشتهر أوفه جونسون بأنه أديب ألمانيا المقسمة ، والحق أنه أديب البحث عن الشخصية الذاتية المفتقدة بين الشرق وبين الغرب ، بين النظام الاشتراكي وبين النظام الليبرالي الرأسمالي . على أن جونسون لم يتوقف عند هذا الحد ، فعمله الضخم الأخير ، الذي عكف عليه نحو عقدين من الزمن ، هو «أيام السنة» Jahrestage ، وهو عمل مكون من أربعة مجلدات ، صدر المجلد الأول منه عام ١٩٧٠ ، والثاني ١٩٧٢ ، والثالث ١٩٧٣ ، أما المجلد الرابع فقد ظهر عام ١٩٨٢ ، أي قبل وفاته بعام واحد .

تبدأ الرواية بمطلع عام ١٩٦٨ وتعود على الدوام الى الوراء الى عام ١٩٣٨ . تبدأ في نيويورك خلال الحرب الفيتنامية وتعود الى الوراء الى مدينة جيريشو في غرب ألمانيا . قصة الماضي هي قصة هاينريش كريسبال في مجتمع مدينة جيريشو خلال الحكم النازي ، وقصة الحاضر ، هي قصة ابنته

«جزينه» في نيويورك . وعلى الرغم من اختلاف الظروف والتواريخ ، فاننا نعاصر أحداثاً متشابهة متداخلة .
إن الشر في الماضي والحاضر يكرّر نفسه وإن اختلفت مظاهره فما تعاني منه «جزينه» في أمريكا وما تفصح عنه تلك المقاطع المأخوذة من جريدة «نيويورك تايمز» عن حرب فيتنام تكرر بشكل أو آخر الماضي في شرق ألمانيا تحت الحكم النازي . وهو ما يشير اليهعنوان الكتاب «أيام السنة» . فاليوم الحاضر ـ كما يقول جونسون ـ هو ذكرى لشيء ماض .

الأزمة العمرانية ومشاكل التطور

مجموعة «ايرزج» EARSG

أدى النمو الانفجاري للمدن في العقدين الأخيرين في أوربا وفي العالم العربي على حد سواء الى ما يمكن تسميته «**بأزمة المدينة الكبيرة وأزمة التخطيط العمراني**» . أعراض هذه الأزمة متشابهه بدرجة أو أخرى وإن اختلفت من حيث الحدة والنوعية . ومن المتوقع أن تزداد هذه الأعراض في المستقبل القريب ما تتخذ اجراءات مبتكرة وحاسمة من أجل التغلب عليها .

وليس من باب الصدفة أن تقرر مجموعة الأبحاث الاجتماعية العربية الأوربية المسماة (ايرزج) ـ وهي مجموعة مستقلة تضم خبراء أوربيين وعرب ـ تكريس اهتمامها في العامين القادمين لموضوع «الأزمة العمرانية والتطور» .

منذ تأسيها عام ١٩٧٥ (في القاهرة) اجتهدت هذه المجموعة من العلماء والمتخصصين في حقل الأبحاث الاجتماعية وفروع العلم المتصلة بها أن تعقد لقاءات منتظمة ، وأن تنظم ندوات لمناقشة المشاكل المعاصرة والظواهر الاجتماعية الملحة ، وأن تيسر هكذا تبادل الخبرات والدراسات المقارنة .
هدف هذه المجموعة المستقلة ـ التي تدعمها مؤسسة كونراد أديناور ـ هو توسيع نطاق التعاون المشترك ما بين المتخصصين الأوربيين والعرب في مجالات الثقافة والتبادل العلمي بعيد عن الهيئات الرسمية أو شبه الرسمية مثل هيئة الحوار العربي الأوربي .

ومنذ نشأتها عقدت مجموعة «يازرج» ست ندوات مشتركة ، في مالطا (١٩٧٦) وتونس (١٩٧٨) ومالطا (١٩٨٠) وروما (١٩٨١) والقاهرة (١٩٨٣) ومراكش (١٩٨٤) . كانت هذه الموضوعات التي طرحت للنقاش في هذه اللقاءات هي على التوالي :
«السياسة الاجتماعية في البلدان العربية»
«هجرة العقول العربية»
«الشباب والانتلجنسيا والتغير الاجتماعي»
«الشباب والعنف والدين في أوربا والعالم العربي»

هذا وقد عقدت ندوات دراسية اقليمية حول الموضوعات التالية :
«التسامح الحضاري» (القاهرة ١٩٨١) ، «الموروث الحضاري والذاكرة الجماعية» (مراكش ١٩٨٢) ، «المرأة العاملة وهيكل الأسرة في المدن الكبرى» (عمان ١٩٨٣) .

تمهيداً للموضوع الرئيسي المطروح للدراسة والمناقشة في العامين القادمين عن قضايا الحضر والمدينة الكبيرة نظم لقاء دولي في مايو عام ١٩٨٤ في مراكش تحت عنوان «أزمة العمران ومشاكل التطور» واشترك في هذا اللقاء خبراء ومهندسون معماريون ومهندسون مدنيون من المانيا الاتحادية وسويسرا وايطاليا وبليجكا وكذلك من الأردن وتونس ومراكش ومصر ولبنان . وقد برزت خلال هذا اللقاء عدة اعتبارات أدت الى اختيار موضوع «الأزمة العمرانية» كموضوع عمل للعامين القادمين .

تلخصت أسباب اختيار هذا الموضوع في تصاعد الأزمة الحضارية العامة كما تتمثل اليوم في المدن الكبرى . ومن المتوقع ـ كما تبرز المؤشرات المختلفة ـ أن تصل أزمة المدن العربية ذروتها عام ٢٠٠٠ .

ولا يحتاج الى بيان أن «أزمة المدينة المعاصرة» قضية شاملة تشمل مجالات الاجتماع والثقافة والتربية والبيئة والعمران والاقتصاد وتهدد جهود التنمية والتطور .

بدأ ازدهار المدينة العربية منذ عهد قريب بعد فترة طويلة من الانقطاع الحضاري ، ولكن تطورها قد أخذ في العقود الأخيرة شكلاً دراسياً ، بحيث أصبحت المشكلة الديموغرافية (مشكلة الكثافة السكانية وتوزيع السكان) تهدد جهود التطور الحضاري بشكل عنيف ، وتهدد جميع أشكال النشاط البناء وقيم الحياة .

من المتوقع وفقاً لمعدلات الزيادة الحالية أن يصل سكان القاهرة عام ٢٠٠٠ الى ٣٠ مليون نسمة والاسكندرية الى ٧ ملايين نسمة والدار البيضاء والجزائر الى ٥ ملايين نسمة وبيروت ودمشق الى ما بين ٣ و ٣،٥ ملايين نسمة .

